السرد القصصي في الشعر الأندلسي

(دراسة نقدية)



الاستاذ الدكتور
إنقاذ عطا الله محسن
كلية التربية للعلوم الانسانية
جامعة الانبار

دار عيداء

بسم الله الرحمن الرحيم

السرد القصصي
في الشعر الأندلسي
(دراسة نقدية)

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2440)

إنقاذ عطا الله محسن

السرد القصصي في الشعر الأندلس

( ) ص

ر.أ: (2013/7/2440).

الواصفات:/ القصص العربية// المحادثة// الأدب العربي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-572-26-6

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله - مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس: 5353402 6 962+ - خلوي: 95667143 7 962+

ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن - E-mail: darghidaa@gmail.com

السرد القصصي

في الشعر الأندلسي

(دراسة نقدية)

الأستاذ الدكتور

إنقاذ عطا الله محسن

أستاذ الأدب الأندلسي بكلية التربية للعلوم الإنسانية

جامعة الأنبار

الطبعة الأولى

2014 م- 1435 هـ

الفهرس

الفهرس

الفصل الثالث

القصة الاجتماعية

الفصل الرابع

الدراسة الفنية

المقدمة

الحمد لله رافع الدرجات لمن انخفض لجلاله، وفاتح البركات لمن انتصب لشكر أفضاله والصلاة والسلام على من مدت عليه الفصاحة رواقها، وشدت به البلاغة نطاقها. نبينا الهادي محمد المصطفى. وعلى آله وأصحابه أجمعين.

قال الأديب الأندلسي (أبو الوليد الحميري) في خطبة كتابه (البديع) في وصف الربيع: إن أحق الأشياء بالتأليف وأولاها بالتصنيف، ما غفل عنه المؤلفون، ولم يعن به المصنفون، مما تأنس النفوس إليه وتلقاه بالحرص عليه.

كان موضوع القصة أو اللمحات السردية القصصية في تراثنا الشعري العربي أحد الموضوعات التي يتجنبها الباحثون، ويتجاهلها المؤلفون بدعوى أن الشعر العربي القديم غنائي برمته. وأن ما نجده فيه أحياناً من لمحات سرديه لا يمكن وضعه تحت أي نوع من أنواع الأدب التي قال بها أرسطو ولهذا فليس بمقدور أحد دراستها على أنها تمثل شكلاً من أشكال القصة الشعرية.

كما أن خلو الشعر العربي القديم من الملحمة بشكلها اليوناني كان أحد الحجج التي اعتصم خلفها بعض الدارسين وهو يهمل التعرض لما في شعرنا من نواح قصصية واضحة. في حين اتخذ باحثون آخرون من البون الشاسع الذي يفصل بين المفاهيم الغربية النقدية المعاصرة في مجال القصة وبين ما هو موجود من عناصر القصة في شعرنا القديم سبباً لكي يلغي كل إبداع عربي في هذا المجال.

ولولا تنبه كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ لهذا الموضوع والمهم لبقي دون بحث جامعي أصيل يؤكد حقائقه ويميز خصائصه، ويثبت ما للعرب من إبداع جيل متحقق فيه. فكان لأساتذتها وطلبتها فضل السبق والريادة في بحث هذا الموضوع ودراسته[1].

---

(1) من ذلك بحث الدكتور نوري حمودي القيسي (لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي) الموسوعة الصغيرة العدد (71)، وبحث الدكتور محمود عبد الله الجادر (ملامح السرد القصصي في القصيدة العربية قبل الإسلام) بمجلة دراسات للاجيال العدد (2) لسنة 1980، ورسالة الدكتورة بشرى محمد علي الخطيب (القصة والحكاية في الشعر العربي)، ورسالة الباحث حاكم حبيب عزر (ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام).

غير أن البحوث والدراسات الجامعية التي صدرت اختصت كلها بدراسة النواحي القصصية في الشعر العربي قبل الإسلام، فيما توسعت إحدى تلك الدراسات لتشمل عصر صدر الإسلام والعصر الأموي، ولذلك بقيت عصور الشعر العربي الأخرى مفتقرة إلى الدراسة الجادة التي تتقصى تلك النواحي فيها.

ولم يحرم الشعر المشرقي أيضاً من وجود بعض الدراسات العامة التي أشارت إلى نواحي القصة فيه. بمؤلفات كاملة أحياناً مختصة بنواحي السرد القصصي[1] أو بتخصيص فصل أو مبحث خاص بها ضمن دراسات عامة بباقي نواحي الفن في ذلك الشعر[2].

في حين بقي الشعر الأندلسي ـ على أهميته ـ دون بحث أو دراسة جامعية مستقلة تدرس هذا الجانب الإبداعي فيه، لتؤشر مدى إسهام الشعراء الأندلسيين في هذا المجال، وتحدد الجوانب التي تميزوا بها عن غيرهم، والإضافات التي ابتكروها وجعلوها إلى جانب ما جاء في شعر أسلافهم وإخوتهم في المشرق.

فكان افتقار الشعر الأندلسي لمثل هذه الدراسة باعثاً قوياً دفعنا باتجاه الخوض في لجة هذا الموضوع، لنستوضح الحقائق ونضع اليد على بعض النماذج لغرض دراستها وتحليلها وتأشير جوانب التقليد والجدة فيها.

ولم يكن أهمال الدارسين لهذا الموضوع عند الأندلسيين قائماً بسبب عدم أنتباههم له لبساطته أو عدم وضوح حدوده وأهدافه. وإنما كان أهمالهم ذلك متعمداً لأنهم ينكرون كلية وجود أية ناحية قصصية في الشعر الأندلسي للأسباب نفسها التي أتينا على ذكرها آنفاً والخاصة بعموم الشعر العربي.

في حين كانت آراء بعض المستشرقين ـ لاسيما تلك التي تفتقر إلى حسن النية ـ سبباً مهما آخر حرّصنا على دراسة هذا الموضوع، فلقد كانت بعض تلك الآراء تتهم العقل العربي بقصر النظرة ومحدودية التفكير لأنه لم يسهم في إغناء التراث الإنساني بملاحم أو قصص شعرية

---

(1) ينظر: القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، علي النجدي ناصف، القصة في الشعر العربي، ثروت أباظة.

(2) ينظر مثلاً: شعر الهذليين، الدكتور احمد كامل زكي، و(الطبيعة في الشعر الجاهلي، للدكتور نوري حمودي القيسي، و(تطور الغزل) للدكتور شكري فيصل.

كتلك التي أبدعها اليونان أو الرومان، فكان تسفيه مثل هذه الآراء الخاطئة أحد الواجبات التي اضطلعت بها هذه الدراسة.

وهناك سبب مهم آخر يجعل من دراسة مثل هذه الموضوعات مهمة ضرورية لأنها تسد فراغاً واسعاً في المكتبة الأدبية، فالمكتبة العربية تكاد تخلو من الدراسات الفنية التي تتناول موضوع السرد القصصي في موروثنا الشعري ـ هذا إذا ما استثنينا ما جاء في بعض الدراسات التي مر ذكرها ـ لتبين طرقه وأساليبه وخصائصه وسماته ومدى ما حققه الشعراء فيه من إبداع، وقد سبق قولنا: أن الشعر العربي في المشرق قد حظي باهتمام لا بأس به في هذا المجال، إلا أن باقي عصور الشعر العربي وبخاصة الأندلس بقيت دون أن يتعرض أحد لدراسة هذه الجوانب فيها.

ولا يخفى أن موضوع السرد القصصي في الشعر القديم هو من أشد الموضوعات الموروثة صلة بالدراسات الحديثة، الأمر الذي يستوجب عرض القصيدة القديمة على بعض المفاهيم النقدية الحديثة لنؤشر فيها كثيرا من النواحي التي قد لا يتمكن الموروث النقدي لوحده من الكشف عنها، ولذا فأن مثل هذه الدراسات تكتسب نوعاً من الجدة في فهم النظريات الحديثة وإيجاد تطبيقاتها في موروثنا الشعري لغرض تأكيد الإبداع القصصي في الشعر عن طريق كشفه وعرض انجازاته.

لقد تألفت هذه الدراسة من تمهيد وفصول أربعة:

إختص التمهيد في دراسة الآراء المتضاربة حول أولية القصة في الشعر العربي ومناقشة نواحي الخلاف في هذا المجال، وقد رجح التمهيد وجهة النظر التي لا تلغي الجهود القصصية التي عرفها الشعر العربي على الرغم من بساطتها شكلاً ومضموناً، وقد استدعى ذلك دراسة موضوع الأصالة في الشعر الأندلسي لغرض الوقوف على جوانب الإبداع والتفرد التي قد يتميز بها ليس في مجال القصة الشعرية فحسب وإنما في عموم مجالات الإبداع الشعري الأخرى.

وقد اشتمل التمهيد أيضاً على مبحث خاص بدراسة أولية القصة في الشعر الأندلسي مستفيداً من بعض الآراء التي أشارت إلى وجود قصائد وأراجيز مطوله تناولت موضوع الفتح وتأريخ بعض الدول والشخصيات بأسلوب سردي أكتسب بعض تلك المنظومات ملامح قصصية، غير انها ظلت بعيدة عن طبيعة الملاحم المعروفة.

وتناول الفصل الأول بالدرس والتحليل الجوانب القصصية في شعر الغزل الأندلسي وبنوعيه العفيف والماجن، وبين إسهامات الشعراء في هذا النوع من الأقاصيص الشعرية ومدى

ما حققوه من إبداع يستمد مقومات جماله وقوته من المؤثرات البيئية والاجتماعية والطبيعية المحيطة به، كما تناول هذا الفصل دراسة الخصائص الموضوعية والفنية التي شهدها موضوع السرد القصصي في شعر الغزل عند الأندلسيين.

أما الفصل الثاني فقد تتبع نواحي السرد في شعر الخمرة وشعر الطبيعة والقصة في شعر التصوف والزهد، وقد كان التأكيد هنا قائماً على النواحي الجدة التي أدخلها الأندلسيون على مثل هذه الأغراض.

في حين اهتم الفصل الثالث بدراسة القصة الاجتماعية والقصة في أغراض شعرية متفرقة أخرى كالرثاء الفخر والمديح والهجاء.

ولكي تستكمل هذه الدراسة بحث جوانب القصة في عموم الشعر الأندلسي فانها لم تهمل تتبع تلك النواحي في الموشحات والأزجال بحسب توزيعها على الأغراض التي اشرنا إليها في عموم فصول الدراسة.

أما الفصل الرابع فقد اختص بالدراسة الفنية، وفيه تمت دراسة الجوانب البنائية لكل من القصة والقصيدة في الأعمال الشعرية ذات الأساليب السردية القصصية، ففي مجال بناء القصة فقد تمت دراسة عناصرها ودور كل منها وأهميته في إقامة البناء القصصي، ومحاولة إيجاد تطبيقات على ذلك فيما بين أيدينا من أقاصيص شعرية أندلسية، كما تمت دراسة النواحي البنائية في القصيدة القصصية من حيث هيكلها ولغتها وأساليبها وموضوع الصورة والأوزان وموسيقى الشعر فيها، وقد ختم الفصل بإشارات بسيطة إلى التأثير المحتمل للقصة العربية في الأدب الأوربي.

لقد تمكنا من خلال فصول هذه الدراسة من الإشارة إلى النواحي القصصية في الشعر الأندلسي، ودرسناها محللين عناصرها البنائية وخصائصها الفنية ونواحيها الإبداعية التي ميزتها من غيرها، إلا أنني لا ادعي لهذا البحث الكمال وأسأل الله تعالى أن يجعل أغلاطنا محسوبة وهفواتنا معدودة، إنه سميع قادر، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

التمهيد

إن التعرف على المدلولات المعجمية والاصطلاحية أمر ضروري تستدعيه طبيعة المنهج الذي سنسلكه في هذا البحث، لذا يكون من المهم التعريف بالمصطلحات التي سترد فيه لأنها ستفيدنا كثيراً في الكشف عن حقيقة السرد القصصي الذي ننشده في الشعر.

فالمنهج العلمي يفرض منذ البداية أن نقف على الحدود المعجمية والاصطلاحية للفظة (السرد): فهو في اللغة بمعنى (النسج) وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له[1]، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض[2]، والسرد أيضاً تقدمة شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض... وسرد فلان الحديث سرداً إذا تابعه[3].

أما المدلول الاصطلاحي للسرد، الحديث لهذه اللفظة فيشير إلى الوسيلة التي يلجأ إليها الأديب في تصويره للأحداث ووصفه للخلفيات المكانية والزمانية، وفي عرضه للحدث وطريقة تسلسله[4]، وتبدو الدلالتان (المعجمية والاصطلاحية) متقاربتين، ان لم تكونا متطابقين في بعض نواحيهما.

أما (القصة) فهي في اللغة (الأمر والحديث... والقصص بكسر القاف جمع القصة التي تكتب[5] و (القصص (بالفتح): الخبر المقصوص)[6] ولهذا فان المعنى الاصطلاحي المجرد الذي نتداوله اليوم للفظة (القصة) مستمد كله من المعنى اللغوي، فضلاً عن ان العرب عرفت هذا المدلول الاصطلاحي للقصة حيث ورد في القرآن الكريم والحديث النبوي والشعر العربي القديم[7].

---

(1) الصحاح، الجواهري: 1/ 385 (سرد).

(2) معجم مقاييس اللغة، إبن فارس: 3/ 157 (سرد).

(3) لسان العرب، إبن منظور 3/ 211 (سرد).

(4) البناء الدرامي، الدكتور عبد العزيز حموده: 175.

(5) الصحاح: 3/ 1051 (قصص).

(6) لسان العرب: 7/ 74 (قصص).

(7) من ذلك على سبيل المثال: في القرآن الكريم 'نحن نقص عليك احسن القصص' يوسف: 12 ، وفي الحديث النبوي الشريف حول الرؤيا 'لا تقصها الا على واد' النهاية في غريب الحديث: 4/ 70 ، أما في الشعر فقول عمرو بن أبي ربيعة:

أما الاستعمالات الحديثة لهذه اللفظة فهي مهما تعددت لا تخرج عن حدود تعريف متشابه في أكثر الأحوال، فهي أما أن تكون سرداً ملفقاً يستثير الإهتمام بغرابة أحداثه وتصويره للمثل الأخلاقية نثراً أو شعراً[1]، أو إنها سرد حوادث متسلسلة تجري لأشخاص مختلفين في بيئة معينة[2]، أو عبارة عن سرد حوادث مرتبة زمنيا تجعل المستمع متشوقاً لمعرفة ماذا سيحدث في المستقبل[3]، ولا يشترط فيها أن تكون حقيقة كلها أو أنها محض خيال، ولا يفيدها ان كانت دسمة عقيمة أو خفيفة سطحية تنسى بعد لحضات من قراءتها[4].

ولا بد لنا من التعريف بشكل اخر من أشكال (القصة) وهو ما اصطلح على تسميه بـ (الأقصوصة) لأنه من أقرب الأشكال القصصية التي سنجد لها أمثلة فيما بين أيدينا من شعر، و (الأقصوصة: قصة قصيرة يصور فيها الكاتب جانباً من الحياة لا كل جوانب هذه الحياة، فهو يقتصر على سرد حادثة أو بضع حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته، على أن الموضوع مع قصره يجب أن يكون تاما ناضجاً من وجهة التحليل والمعالجة)[5]. فهي على قصرها لا تهمل العناصر الأساسية التي تدخل في العمل القصصي - وإن لم تجمع بينها كلها في عمل واحد - ولذلك عدت الأقصوصة من أكثر الأنواع الأدبية حرية وانطلاقاً، وأقرب الوان الأدب إلى الطبيعة غير المتكلفة[6].

ولقد اختلف الباحثون في تحديدهم للعناصر التي يجب أن تقوم عليها كل من القصة أو الأقصوصة، فقد أشار بعضهم إلى أن عناصر القصة ليست هي الأقسام التقليدية (البداية،

أقصّ على أخيّ بدء حديثنا ... وما لي من أن تعلما متأخر

ديوانه: 99.

(1) القصة العربية القديمة، محمد مفيد الشوباشي: 19.
(2) في الأدب وفنونه، على أبو ملحم: 120.
(3) اركان القصة، ادم فورستر: 36.
(4) فن كتابة القصة، حسين القباني: 11.
(5) فن القصص، محمود تيمور: 40.
(6) المصطلح في الأدب الغربي، د. ناصر الحاني: 23.

الوسط، النهاية) التي يعتمدها نفر من النقاد، فهذه من البديهيات التي يعرفها القارئ فضلاً عن الكاتب، ولكن عناصر القصة عندهم هي:

1. (من أو الشخصية).
2. كيف (الحدث أو الأحداث).
3. لماذا وتعني الأحداث المنطقية
4. (أين، متى) الزمان والمكان.
5. (ماذا) وتعني النتيجة.

ولا يهمل وجود عناصر ضرورية أخرى، كالتشويق، والمصادفة المعقولة، والتطوير الدرامي، والتدرج الفني[1]. ومن الباحثين من يجعل (الإخراج) عنصراً آخر، ويريد بالإخراج: الطريقة التي يستخدمها القاص في التعبير عن قصته كالسرد المباشر أو الترجمة الذاتية، أو البوح والمناجاة[2]، ولا يخفى أن ما يقصده الباحث بالإخراج هنا إنما هو طريقة البناء التي يعتمدها القاص وليس عنصراً من العناصر القصصية. وقد يدخل بعضهم (الشاعرية، والتحليل النفسي) عناصر إضافية إلى باقي العناصر[3]، ولهذا نجد بعض الباحثين يقسم القصص بحسب عناصرها، فيرى أن هناك (قصص الحوادث) والقصص (البيئي أو الطبيعي) وقصص (الشخصيات) ثم قصص (الأفكار) وهي التي تطغى فيها الأفكار على سطح الحوادث وتحجب البيئة والشخصيات[4].

أما (الحبكة) فهي من أهم العناصر التي وقف عندها الباحثون، بوصفها نقطة الارتكاز التي يستند إليها سلوك الشخصيات وحركتها، وما ينتج عن ذلك من مداخلات في الصراع تفضي عادةً إلى النتيجة أو النهاية[5]، والحبكة بهذا المفهوم «تسلسل الحوادث الذي يؤدي إلى نتيجة في القصة ويكون ذلك مترتباً أما على الصراع الوجداني بين الشخصيات، أو تأثير

---

(1) فن كتابة القصة: 16.
(2) في الأدب وفنونه (ابو ملحم): 130.
(3) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس: 103.
(4) فن القصة، الدكتور محمد يوسف النجم: 16 – 26.
(5) أركان القصة: 102.

الأحداث الخارجية، وهي الهيكل القصصي للقصيدة أو المسرحية»[1]. فهي إذن تنطوي على الفعل بأجمعه في أي نمط أدبي مما يعني ذهابها أبعد من الحدث أو الوصف أو المشهد[2].

ما دامت الآراء تكاد تتفق على أن الشعر العربي القديم هو شعر غنائي برمته، لذا يكون لزاما الوقوف على حد الشعر (الغنائي) لنستجلي من وراء ذلك الحقائق التي تؤكد أمكان التنافذ بين الأجناس الأدبية، وقدرة تلك الأجناس على استيعاب أحدها أطر وأدوات الجنس الأخر، وهو الأمر الذي يعزز مهمتنا في هذه الدراسة. و(الشعر الغنائي) في أبسط تعريفاته مصطلح يطلق على المقطوعات الشعرية التي تنظم لكي تغنى عادة بمصاحبة آلة من آلات الطرب[3]. ثم اكتسب التعريف فيما بعد نوعاً من السعة ليشمل كل أدب (ذاتي) داخلي يعبر فيه الشاعر عن نفسه بالدرجة الأولى[4]، فالشعر الغنائي اليوم مصطلح يطلق على الأدب الذي «يقوم على الذاتية وإظهار ما يكتنفِ (الأنا) لدى الشاعر من عواطف وأحاسيس وميول وأفكار، وما يعتريها من أحوال المسرة والألم واللذة واليأس والأمل إلى غير ذلك من متناقضات الحياة ومتآلفاتها[5].

وللشعر الغنائي بين أجناس الأدب الأخرى منزلة قوية دفعت بعض المفكرين إلى جعله أدب الأدب وروح أي شكل من أشكال الأدب، والعنصر العام لأي أدب، والغنائية عنصر قائم بذاته يدخل في كل ما سواه من الأنواع الأخرى ليبعث فيه الحيوية[6].

وأعود هنا إلى قضية التنافذ الممكنة بين الأجناس الأدبية، لأشير إلى أن بعض المختصين بشؤون نظرية الأدب لم يتمسكوا كثيراً بالتقسيمات التقليدية القاسية التي توجب الحفاظ على الأشكال الأدبية المعروفة (القصصي، الغنائي، التمثيلي) إذ التفتوا إلى أمكان التداخل الذي قد يعتور هذه الأجناس، ففي مجال الدراسة الأدبية يغدو كل شيء ممكن الحدوث ما دام الأثر الإبداعي مرتبطاً بالفكر والنفس اللذين لا يقر لهما قرار، ولهذا فإن حدود تلك الأجناس ليست

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 81.

(2) الحبكة، اليزابيث دبل: 12.

(3) المصطلح في الأدب الغربي: 98.

(4) تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف، ق. ك. بيلينسكي، ترجمة الدكتور جميل نصيف، مجلة الثقافة الأجنبية العدد (1) لسنة 1980: 25.

(5) فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، احمد أبو حاقة: 8.

(6) تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف: 27.

بتلك الصلابة التي تحول دون تبادل العناصر البنائية فيما بينها. ولعلنا نجد في مسرحيات (سوفوكليس) وهو أكبر شاعر مسرحي مأساوي عند اليونانيين (ت405 ق.م) ذلك الأمتزاج الواضح بين العنصرين (القصصي والغنائي) إذ يتقاربان لدرجة الأمتزاج في الدراما[1].

ويذهب (باختين) إلى أن أهم القضايا المثيرة للإهتمام هي قضية التأثير المتبادل بين الأصناف داخل أدب عصر بعينه. حيث نجد جميع الأصناف يكمل بعضها بعضاً بدرجة معينة من الانسجام[2]. أما الباحث الألماني إيميل شتايغر فإنه لا يؤمن بالفكرة السائدة حول وجود أعمال قصصية وأخرى غنائية أو درامية وينادي برفض هذه التقسيمات والاستعاضة عنها بتصورات تدور حول (النبرة الأساسية) و(مزاجية العمل الأدبي). فهذه النبرة هي التي يمكن أن تحدد كون العمل ملحمياً أو غنائياً أو دراميا، في حين رفض الناقد الجمالي بنيدتو كروتشه تلك التقسيمات رفضاً كلياً دون اللجوء إلى حجة أو برهان[3].

أما الباحث الروسي بيلنسكي فقد اتخذ موقفاً أشد اعتدالاً حين أشار إلى امكان تداخل الأنواع الأدبية فيما بينها، دون أن يلجأ إلى فكرة إلغاء تلك الحدود، بل على العكس من ذلك فهو يصر على وجودها منفصلة ومع ذلك فهي عندما تكون في أعمال أدبية خاصة، لا تتميز عن بعضها دائماً بحدود محددة بوضوح، على العكس فهي في الغالب تظهر بصور متداخلة ومختلطة، ولذلك نجده يشير إلى احتمال وجود (دراما في رواية) والعكس، كما يمكن أن نتلمس آثار العنصر الغنائي فيهما، أما الأعمال الغنائية الصرفة فهي قد تأخذ طابعاً ملحمياً، ويستشهد على ذلك بأشكال أدبية غربية (كالبلاد والرومانس)[4]، وقد يستعير العمل الغنائي من شكل وجوهر الدراما ما يفيده في التعبير عن الأفكار والمشاعر بقوة قد لا يحققها الانغلاق الذاتي لوحده، كما أن الأعمال الدرامية الخالدة كـ (مسرحيات شكسبير) طافحة بالعنصر الغنائي الثر الناضح من بين ثنايا نسيجها الدرامي، ولولا الغنائية لكانت الملاحم الإفريقية وغيرها أعمالاً نثرية فاترة، أما القصائد الغنائية ذات السمة القصصية المعروفة بأسم (البوئيمات) فهي برغم

---

(1) نظرية الأنواع الأدبية، أم. سي، فنسنت، ترجمة الدكتور حسن عون: 1/ 28.

(2) الأدب الملحمي والرواية، باختين، ترجمة الدكتور جميل نصيف، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (2) السنة (9)، 1989: 6.

(3) نظرية الأدب، مجموعة من الباحثين السوفيت: 82.

(4) تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف: 36 – 38.

السطوة الغنائية الطاغية عليها فإنها مع ذلك لا يمكن نسبتها إلا إلى النوع الملحمي (القصصي)، لأن الحادثة أساس كل عمل فيها كما أن شكلها ملحمي بحت[1].

تأسيساً على كل هذا فليس بوسع أحد الاعتراض على وجهة النظر الداعية إلى البحث عن الجذور القصصية في شعرنا العربي القديم بدعوى أن الإبداع العربي في مجال الشعر إنما يستظل بكامله بخيمة الغنائية التي لم يألف الشاعر العربي سواها، محتجين بافتقار أدبنا القديم إلى الشكل الإغريقي المعروف في الملاحم والمسرحيات ومتخذين من بعض الآراء النقدية الغربية المغالية في صرامة تقسيمها للأنواع الأدبية حججاً لدعم أفكارهم، متناسين أنهم بعملهم هذا إنما ينطلقون من وجهة نظر مجتزئة، فالنقد الغربي ـ على ما رأينا ـ سعى في بعض اتجاهاته إلى ردم الفجوات الفاصلة بين أنواع الأدب وأجناسه، واعتماداً على هذا يكون لزاما على النقد العربي الحديث الالتفات إلى هذا الجانب، والسير بخطوات متحررة من التوجس أو الحياء نحو استجلاء المظاهر الإبداعية التي ظلت خارج إهتمام البحث الأدبي والنقدي العربي، فلقد أقعد الأسر الغنائي المتعنت النقد العربي طويلاً وجعل على عينه غشاوة فلم يرَ أكثر من روعة الفن الغنائي في الشعر العربي، الأمر الذي جر على بعض أحكامنا النقدية وبال السقوط في الوهم والخلط في كثير من الأحيان. فليس بوسع أحد مثلاً الحكم بغنائية بعض غزليات عمر بن أبي ربيعة أو يحيى بن حكم الغزال، ولا بغنائية الأراجيز التاريخية عند إبن عبد ربه أو عند إبن المعتز ولا بغنائية بعض التجليات الصوفية عند الششتري وإبن عربي أو بغنائية الإنماط الاجتماعية في بعض أزجال إبن قزمان لأنه سيجد «إن الغنائية المفترضة قد فتحت أكثر من ثغرة في سياجها الهش المستقبل زخماً قصصياً يشكل قسطاً من بنيتها الأدائية بل إن الروح الملحمي قد يقتحم بعض أجزاء بنيتها»[2]. إن الحكم بالغنائية الخالصة على مثل هذه الأعمال أمر يحتاج إلى إعادة نظر ملحّة لكونها قد اتخذت لنفسها مبنى قصصياً أخرجها ـ إلى حد ما ـ عن سمتها الغنائي وادخلها في مجال (الشعر القصصي) الذي هو مدار بحثنا. وهنا تأتي أهمية التعريف بهذا النوع من الشعر بوصفه واحداً من أضرب شعرية أخرى (كالملحمي، والغنائي، والتمثيلي). على الرغم من أنه يحمل تعريفه في تسميته، إذ إنَّ «كل قصيدة تقص قصة يكون الغرض منها أنها

---

(1) م. ن: 45.

(2) مرجعية قصيدة الحرب ومصادرها، الدكتور محمود عبد الله الجادر، بحث مقدم إلى مهرجان المربد التاسع المقام في بغداد سنة 1988: 3.

حكاية هذه القصة تسمى شعراً قصصياً»[1]. على أننا نرى أن الشعر القصصي هو الذي يتخذ السرد هيكلاً يقيم عليه بناء قصصياً يحتمل التداخل في الأحداث وحرية في حركة الشخصيات وتسلسل فيه (الحبكة) حتى تفضي إلى نتيجة معينة، على أن يصاغ ذلك كله على وفق أسلوب شعري فني تختفي فيه (الأنا) الغنائية بين ثنايا الموضوعية القصصية[2].

ويشترط الأستاذ أحمد أمين شروطاً تبدو قليلة الفائدة في تحديد الإطار العام لهذا النوع من الشعر، فهو يطالب الشاعر بعدم الوضوح في سرده لأحداث قصته، بل يعتمد على قوة التلميح والإيماء حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعري، وأن يلجأ إلى انتخاب أحداث وشخصيات متميزة ليكون ما يصدر عنها مثلاً علياً يبشر بها العمل الأدبي، وأن يعرف الشاعر موضوعه بطريقة تظهر أن «فيه حياة وقوة حقيقية»[3]، إن القصة النثرية أولى بهذه الشروط من القصة الشعرية، كما أن مثل هذه العبارات العامة لا يمكن لها أن تفيدنا ونحن نبحث عن الخطوات المُثلى التي يسلكها الشاعر في قصصه الشعري، ويبدو أن الأستاذ أحمد أمين انطلق في شروطه هذه من فهمه الخاص للأدب الملحمي اليوناني. وخلا الدراسات الأكاديمية القليلة جداً وبعض البحوث الجادة التي سبقتنا في هذا المضمار فإن أحد الباحثين المعاصرين حاول رصد ظاهرة الشعر القصصي في أدبنا الحديث، فوقع في وهم واضح عندما حاول تعريف الشعر القصصي على أنه ما وافق المفهوم الغربي للملحمة الهومرية فقط، فوقع في اضطراب ظاهر بين دراسته المبتسرة التي قدم بها لبحثه وبين ما اختاره من منتخبات[4].

على أني لا أريد لهذا البحث أن يجعل فيما بينه وبين المفاهيم الحديثة في النقد حاجزاً ثقيلاً يحول دون التعرف على خصائص ما لدينا من شعر قصصي عربي. فلقد ذكرت مجموعة من الدراسات أن من بين الأسباب التي دفعت بعض الباحثين العرب إلى إنكار وجود القصة في الشعر العربي، هو اعتمادهم على المفاهيم النقدية الغربية ومحاولتهم تطبيقها على الأدب

---

(1) النقد الأدبي، أحمد أمين: 1/ 80.

(2) وضعت الدكتورة بشرى الخطيب في رسالتها للدكتوراه (القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي) تعريفاً للشعر القصصي اعتمدت فيه على إيراد الفروق بينه وبين القصة النثرية العادية: 51.

(3) النقد الأدبي: 1/ 83.

(4) شعراء القصة والوصف في لبنان، عيسى سابا: 23 – 24.

العربي[1]، غير أني أجد الأمر مختلفاً عند كلا الطرفين، فكما أن القواعد الغربية في النقد لا يمكن لها أن تلغي الحضور الأكيد للشعر القصصي العربي، فإن استعارة تلك القواعد أمر ضروري لاستجلاء كثير من الأمور التي قد لا يوفرها الموروث التقليدي وحده لاسيما أننا ندرس موضوعاً يعد من أكثر الموضوعات الموروثة ارتباطاً بالدراسات الحديثة.

ولا يفهم من هذا أنني أدعو إلى إخضاع القصص الشعري العربي القديم للمقاييس القصصية الأوربية المغرقة في حداثتها، إذ لا سبيل لنا إلى ذلك مطلقاً، وفي الوقت عينه فإنني لا أهمل الإفادة من اجتلاب النظريات التي تضع وتحدد المبادئ الأولية الثابتة للفن القصصي في أي أدب كان. على أن أضع في مقدمة الإهتمامات الخصائص المستقلة المميزة للأدب العربي، تلك الخصائص التي منحته استقلاليته وأسباب رفعته ورقية بين آداب الأمم الأخرى، وعندئذٍ سيكون الأمر ذا فائدة بينة، وليس محاولة ساذجة أو مرفوضة.

وينبغي علينا أن نتذكر أننا إنما نبحث هنا عن القصة في الشعر، وليس دأبنا دراسة القصة النثرية التي اتخذت سمتها المستقر في آداب جميع الأمم، وعليه فإن اللوم يجب أن ينصب على من يطالب بتوافر عناصر القصة النثرية في القصة المنظومة ـ على الرغم من أن كلا الفنين يشتركان أحياناً في بعض تلك العناصر ـ ولا يخفى ما للشعر من قيود وضرورات قد لا تتيح للشاعر القاص حرية التحرك كتلك التي يوفرها النثر وعلى هذا، فإن دراستنا للقصص الشعري الأندلسي سوف تنطلق أساساً من الواقع البيئي والاجتماعي والثقافي والنفسي الذي حدد له سماته، ومنحه خصائصه الإبداعية. ولما كان الأدب الأندلسي معروفاً لدى مؤرخي الأدب بأنه وريث شرعي للشعر العربي في المشرق وامتداد له، فإنه من الواجب التعرف على الملامح القصصية في الشعر المشرقي كما وردت في الدراسات الحديثة، وتتبع الآراء التي اختلف الباحثون فيها ليتسنى لنا تحديد الإبداع المتحقق في كلا الأدبين.

أولية القصة في الشعر العربي المشرقي:

عرفت للشعر أنواع ثلاثة منذ أيام الإغريق. فلقد ميز أفلاطون وتلميذه أرسطو بين تلك الأنواع بحسب موافقتها لنظرية (المحاكاة) التي قال بها أفلاطون وأرسى قواعدها أرسطو مخالفاً في

---

(1) ينظر مثلاً: القصة والحكاية في الشعر العربي: 45، ملامح السرد القصصي قبل الإسلام الدكتور محمود عبد الله الجادر، مجلة دراسات للأجيال العدد (2) لسنة 1980: 37، ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، حاكم حبيب، رسالة ماجستير بالآلة الطابعة: 12.

مفهومها ما ذهب إليه أستاذه ـ وإن لم ينص على الشعر الغنائي نصاً واضحاً ـ غير أن الفيلسوفين قالا بوجود القصص (الملحمي)، والمسرحي (التمثيلي)، و(الغنائي)[1].

وجاء الفيلسوف الألماني (هيغل) فأكد هذه التقسيمات مستخلصاً حدود كل نوع من خلال الأدائية الفنية المشحونة في كل واحد منها، فالأدب القصصي يصور العالم الموضوعي من خلال موضوعيته في حين يعرف الشعر الغنائي بوصفه تصويراً للعالم الداخلي والذاتية، أما الدراما فهي وسيلة تكثيف تربط كلا النوعين السابقين في وحدة جديدة لجد فيها (الكشف الموضوعي) و(الحياة الداخلية) للفرد على حد سواء[2]. أما الباحث الروسي (بيلنسكي) فقد أكد التقسيمات الإغريقية جاعلاً من الملحمة والقصة والرواية مفردات تنتمي إلى الجنس (القصصي) وبهذا فإن الملحمة بشكلها الهومري هي نوع من أنواع القصص وليست هي الشعر القصصي كله[3].

وقد ذكر (بيلينسكي) الشعر (التعليمي) في نهاية مقاله، ولكن ليس بوصفه جنساً أدبياً، وإنما لكون (التعليمية) سمة أو خاصية للشعر لا أكثر[4].

ويتفق أكثر الباحثين العرب على وجود هذه التقسيمات في الشعر[5]. إلا أنَّ الخلاف بينهم يأتي من الخطأ الناتج عن جعل (الشعر القصصي) مقصوراً على الملحمة بشكلها الإغريقي فقط، الأمر الذي دفع بعضهم إلى تبني الفكرة القائلة: بأن الشعر العربي لا يعرف إلا النوع الغنائي فقط.

ونتيجة لذلك فقد انقسم الباحثون على فريقين ينكر الأول منهم أن يكون للعرب شعر قصصي ويتمسك بفكرته التي تؤكد غنائية الشعر العربي برمته[6]. منطلقين من حقيقة عدم

---

(1) نظرية الأدب: أوستن وارين، رينيه ويليك: 297.

(2) نظرية الأدب، مجموعة من الباحثين السوفيت: 81.

(3) تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف: 42.

(4) تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف: 57.

(5) ينظر مثلاً: النقد الأدبي، أحمد أمين: 1/80 وما بعدها الأدب وفنونه، محمد مندور، العصر الجاهلي، شوقي ضيف: 189.

(6) ينظر: إلياذة هوميروس (المقدمة) للبستاني: 1/26، فن القصص: 35، الأدب المقارن، محمد غني هلال: 143.، تاريخ آداب العرب (الرافعي): 3/146، تاريخ القصة والنقد في الأدب العربي (السباعي بيومي):

وجود أعمال ملحمية عربية تشبه الإلياذة أو الأوديسا ولقد حاولوا إيجاد مبررات بيئية أو جنسية (عرقية) أو أدبية أو أخلاقية دينية لتفسير هذا الافتقار[1]. ويغالي بعضهم حين يذهب إلى أن العرب كانت على اطلاع على أشعار هوميروس إلا أنها لم تحاول النسج على منوالها. ويرى أن ديوان هوميروس كان معروفاً عند بعض خاصة العلماء في أيام العباسيين، وأن المترجمين كانوا يتناشدونه شعراً بأصله اليوناني أو نقله السرياني، ويستشهد برواية وردت في كتاب (عيون الأخبار) مفادها أن إبن قتيبة شاهد (حنين بن إسحاق) يترنم بالرومية بأشعار لهوميروس[2]. ولا يفيدنا هذا الخبر كثيراً في التثبت من اطلاع العرب على أشعار اليونان، يؤيدنا في ذلك سليمان البستاني نفسه حين يؤكد أن «ليس بأيدينا من التأليف العربية ما يشير إلى أن هوميروس نقل إلى العربية، فهو بلا ريب لم يعرب»[3]. وسواء أكان الشاعر العربي قد عرف الإلياذة أم لم يعرفها فإن قضية عزوفه عن الإتيان بمثلها لا يمكن أن تعد تقصيراً أو تخلفاً في القدرة الإبداعية العربية. فالشاعر العربي لم تكن له حاجة لنمط أدبي كالإلياذة لكي يستطيع التعبير من خلاله عن انفعالاته ومواقفه تجاه الحياة والوجود والإنسان، والشعر العربي الذي أبدعته العقلية العربية قبل الإسلام دليل واضح على صحَّة ما نذهب إليه. كما أن الحقيقة العلمية قد تقبل أي تسويغ يفسر لنا عدم وجود إلياذة عربية إلا تلك التفسيرات التي تخالف جوهر الحقيقة والصواب كمثل التي تروج لها بعض حركات الإستشراق. ومن ذلك اتهامم العقلية العربية بضآلة الخيال، فالمستشرق (دوزي) يقارن بين العقليتين العربية والأوربية فيقول: «إن البون شاسع بيننا وبينهم (يقصد العرب) فنحن أغنياء الخيال بدرجة تسمح لنا بتذوق الراحة العقلية.. وقد كانت لهم قبل الإسلام آلهة تمثل الأجسام السماوية، لكن لم تكن لهم أبداً أساطير كالتي للهنود أو الإغريق أو الاسكندنافيين.. وإذا كانت الشعوب الأخرى قد ابتدعت ملاحم يلعب فيها الخيال دوراً

16، الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل: 59، النقد الأدبي الحديث: محمد زغلول سلام: 59، الأدب وفنونه: (مندور): 5.

(1) للاطلاع على بعض هذه المبررات ينظر: القصة في الشعر العربي، علي النجدي: 4، النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: 531 – 533 فن القصص: 36، إلياذة هوميروس (المقدمة): 1/ 63، القصة العربية القديمة: 9، 10، 11، أطوار الفن القصصي، يوسف عجاج المحامي: 65.

(2) إلياذة هوميروس، معربة نظماً، سليمان البستاني، المقدمة: 1/ 26.

(3) م. ن: 25.

هاماً فقد خلا الأدب العربي من الملحمة خلوا تاما، وليس فيه شيء من القصص الشعري غير القصيدة الغنائية والوصفية.. فالشعراء العرب يصفون ما يقع تحت حسهم وبصرهم ولا يصطنعون الخيال أبداً»[1].

إن مثل هذه الآراء يفتقر إلى أدنى قدر من حسن النية الذي قد يشفع لها تماديها في الوهم، فعدم دقتها ـ إن لم يكن تحاملها المقصود ـ ناجم عن الخطأ الذي يقع فيه المؤرخ حين يتدخل في أسرار الفن والجمال، خصوصاً إذا كان هذا الفن غريباً عنه ذوقاً وروحاً وتفكيراً ولغة، كما أن دوزي لم يقرأ الشعر العربي بأكمله وعلى مختلف عصوره ومذاهبه واتجاهاته ولم يستوعبه تمام الاستيعاب لكي يعطي لنفسه الحق في إصدار حكمه بضحالة الخيال العربي، فلقد أظهرت (الميثولوجيا) العربية القديمة المتمثلة بأدب وأساطير السومريين والبابليين والآشوريين سمو العقل العربي وثراء خياله وسعة آفاقه التي ارتكزت عليها أكثر من حضارة عالمية في ذلك الزمن السحيق «إن الأدب السومري والبابلي والآشوري الذي زاوج بعضه مستمداً جذوره الأولى من الجزيرة العربية، إنما هو أدب معاصر للحضارة المصرية، وهو جذر مهم في الحضارة اليونانية والتراث، الأدبي اليوناني الباقي في الإلياذة والأوديسا، وإن ملحمة كلكامش في أدب اليونانيين عامة وهوميروس خاصة مسألة مفروغ منها بين باحثين الآداب القديمة[2].

ولم يكتفِ دوزي بإنكار وجود الملاحم في الشعر العربي فحسب، بل تخطى ذلك إلى أنكار وجود أي مظهر قصصي آخر فيه، وقد شايعه في ذلك مستشرق آخر مختص بالأدب الأندلسي هو (أميليو غرسيه غومس) إذ يقول «ولم يعرف العرب قط الشعر القصصي أو الملاحم)[3] ويؤكد في مكان آخر «إن الأدب العربي في مجموعة يتكون من (قصائد مصنوعة) ومن (مقامات جافة) و(قطع من السجع المحكم تحكمه الاستعارة والتلاعب بالألفاظ والجمل المنغومة، ثم يصرخ: أين نمسك بما هو إنساني ؟» إن مناقشة مثل هذه الآراء لا تبدو غير تمضية وقت لا طائل ورائها لانطوائها على تحامل شديد أو ربما سوء فهم لحقيقة الأدب العربي، ولكني أتوقف عند الهامش الذي حاول فيه مترجم الكتاب الاعتذار للمؤلف عن وقوعه في هذا الوهم فيقول ما نصه: «كتب المؤلف هذا المقال عام 1933.. وكان في سن فتية عمره ثمانية وعشرون

---

(1) تاريخ مسلمي إسبانيا، ترجمة الدكتور حسن حبشي: 1/ 18 - 19

(2) الشاعر الإسلامي تحت نظام سلطة الخلافة، الدكتور دأود سلوم: 28.

(3) الشعر الأندلسي، بحث في خصائصه وتطوره، ترجمة د. حسين مؤنس: 23.

عاماً، فجاءت فقراته هذه عمل شباب، ذاتية أكثر منها موضوعية، فيها من الحماسة أكثر من ما فيها من العلم»[1].

والذي يهمني الأنتهاء إليه هو أن للمستشرق (غومس) كتيباً صغيراً أورد فيه أهم آرائه عن الشعر الأندلسي[2]، وكان قد ألفه قبل أن يكتب مقاله المذكور آنفاً، لأنه يذكر في مقاله هذا عبارة تؤكد ذلك بوضوح إذ يقول «ففي كتأبي (الشعر الأندلسي) ترجمت قريباً من المئة قطعة شعرية»[3]، ولقد تعامل أكثر الباحثين العرب والأجانب مع الأفكار الواردة في كتاب (الشعر الأندلسي) تعاملاً إيجابياً حين عدوها حقائق ثابتة تكشف لنا طبيعة الشعر الأندلسي. فإذا كانت أفكار (غومس) في مقاله الذي كتبه في سن الثامنة والعشرين هي أفكار شباب متسرع مفتقر للموضوعية، فما هي حقيقة الأفكار الواردة في الكتاب الذي ألف قبل هذه السن ؟ لا بد لها والحالة هذه من أن تكون أكثر اندفاعاً وأشد ابتعاداً عن الموضوعية العلمية. وفيما خلا قضية الملاحم، فليس هناك شيء أدل على وجود القصة في الشعر العربي من هذه الدراسات التي اهتمت بالموضوع وخرجت منه بنتائج تخالف الآراء الرافضة المنكرة لأي إبداع عربي، ويهمنا جداً أن نذكر هنا رأي بيلينسكي وهو من أكثر هؤلاء تحديداً لمفهوم الشعر القصصي حين يقول «أما بالنسبة للقبائل العربية فقد عرفت الشعر الغنائي فقط. أو الشعر الغنائي القصصي»[4].

إن الوهم الذي وقع فيه الباحثون نتيجة رفضهم لفكرة وجود قصص شعري عربي لا يعود كما مر بنا سابقاً إلى استعارتهم للمفاهيم والمقاييس النقدية الحديثة وإنما يعود إلى غموض حد هذا الفن بالنسبة إليهم حين ظنوا أن الشعر القصصي هو الملاحم فقط في حين أن (الشعر القصصي صنف عام والملحمة نوع منه)[5].

ولأجل توضيح القول في هذه المسألة يتوجب علينا التعريف بلفظة (ملحمة) لنضع اليد على الفروق الموجودة بينها وبين باقي فنون القصة الأخرى.

---

(1) مع شعراء الأندلس والمتنبي، هامش رقم (1) من ص: 53.

(2) المقصود هنا هو كتاب (الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه).

(3) مع شعراء الأندلس والمتنبي: 155.

(4) تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف: 27.

(5) النقد الأدبي (احمد امين): 1/80.

فـ (الملحمة) في اللغة تعني: الوقعة العظيمة القتل.. والحرب ذات القتل الشديد... والوقعة العظيمة الفتنة[1]. أما معناها الاصطلاحي فيقترب من هذه المعاني اقترابا وثيقاً، فالملحمة في الاصطلاح الأدبي والنقدي تعني (قصة شعرية قومية بطولية خارقة تعتمد على سرد حوادث متشعبة لها أساس تاريخي، وعلى هذا الأساس ترتفع أشباح الخوارق، فهي مزيج من الحقيقة والخيال.. والملحمة تصور صراع الشعب في سبيل تحقيق ذاته القومية، وهي تثبت في ذاكرته الأحداث الجيدة والشخصيات العظيمة التي تكون لحمة التاريخ وسداه، وبذلك تربط بين ماضيه وحاضره، وتساعده على أن يعنى بنفسه)[2]. وترد لفظة (الملحمات) و(الملاحم) في أثرين موروثين من آثارنا العربية القديمة ففي (جمهرة أشعار العرب) نجد سبع قصائد أطلق عليها جامعها اسم (الملحمات) ولعله كان يقصد بذلك إنها (ملحمة النظم جيدة السبك) فيكون لهذه اللفظة مدلولها الفني فقط دون أن تتعلق بالناحية الموضوعية وذلك لأن مجموعة القصائد تلك لم تكن لتختلف كثيراً عن بقية المجموعات التي أطلق عليها تسميات مثل «المجمهرات: أي المحكمة السبك، مأخوذة من الناقة المجمهرة (وهي التي تداخل خلقها فبدت كأنها جمهور الرمل»[3]، والمنتقيات والمذهبات والمشوبات وغيرها[4]. فتحديد المصالح هنا غامض وغير واضح إذ ليس بين هذه القصائد وبين غيرها من المجموعات فرق واضح.

أما عند إبن خلدون فنجد مدلولاً جديداً لمصطلح (الملاحم) إذ يعني به تلك المنظومات التي وضعها أصحابها لاستشراف ما سيحدث من فتنة ومآسٍ للأمة أو لدولة ما. ولهذا نجده يدرس موضوع الملاحم ضمن دراسته لموضوع التنجيم والتنبؤ والقرآنات الحاصلة من تطابق أو تنافر الأبراج الفلكية وتأثير ذلك في حياة ومصير البشر. ويرى أن هناك كثيراً من هذه المنظومات بين أيدي الناس. وهي أما أن تكون شاملة لتاريخ ملة عامة من الملل أو مختصة بتاريخ دولة واحدة. ويذكر من ذلك سبعة ملاحم وهي (لإبن مرانه) وبحرها من الطويل وعلى

---

(1) لسان العرب: 12: 537 (لحم).

(2) في الأدب وفنونه (أبو ملحم): 23 – 30، وتنظر تعريفات أخرى للملحمة في الأدب المقارن: 143، فن الشعر الملحمي (أبو حاقة): 8.

(3) لسان العرب مادة (جهر): 4/ 149.

(4) جمهرة أشعار العرب: 313 – 356.

روي الراء وجعلها خاصة بما سيحدث لدولة لمتونه فيذكر استيلاءهم على سبته من يد موالي بني حمود.

وهناك (الملحمة) المعروفة بـ (التبعية) التي شارفت على الألف بيت وفيها ذكر لما سيحدث لدولة الموحدين ومطلعها:

طربـــت ومـــا ذاك مـــني طـــرب　　　وقـــد يطـــرب الطـــائر المغتـــصب

ومن الملاحم أيضاً (الملعبة)[1] المنسوبة لبعض اليهود والتي يتنبأ فيها بمقتله بفاس:

قـد تم ذا التجنـيس لإنـسان يهـودي　　　يـصلب في بلـدة فـاس في يـوم عيـد
حتـى يجيـه النـاس مـن البـوادي　　　وقتلـه يـا قـوم علـى الفـراد

وهي في حوالي (500) بيت قائمة كلها على القرآنات التي دلت على دولة الموحدين. ولعل خير ما يثبت لنا ذلك ملحمة من بحر المتقارب وعلى روي (الباء) منسوبة لشخص يُقال له إبن الأبار. وهو إبن الأبار الحافظ الأندلسي المعروف وجعلها في الأخبار لما سيحدث لدولة بني أبي حفص بتونس. مطلعها:

عـذيري مـن زمـن قُلّـب　　　يغـر ببارقـه الأشـنب

وفيها ذكر ما سيحدث بتونس:

فأمـا رأيـت الرسـوم امحـتْ　　　ولم يـرعَ حـق لـذي منـصب
فخـذ في الترحـل عـن تـونس　　　وودّع معالمهـا واذهـب
فـسوف تكـون بهـا فتنـةٌ　　　تـضيف الـبرئ إلى المـذنب

ويذكر كذلك ملحمة أخرى في ذكر أخبار دولة بني أبي حفص وهي من الطويل وعلى روي اللام و(ملعبة) منسوبة للهوثني معروفة ومشهورة في المغرب الأقصى.

---

(1) الملعبة هي مقطوعة زجلية من حيث الشكل والبناء، إلا أنها إذا كانت بلغة أهل الأندلس سميت (زجلاً) أما إذا جاءت بلغة أهل الغرب أو تونس فتسمى (ملعبة)، ينظر: إتجاهات نقد الشعر في الأندلس في عصر بني الأحمر، مقداد رحيم خضير، رسالة دكتوراه بالآلة الطابعة، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، 1989: 66.

ويذكر أن للمشارقة ملاحم معروفة قسم منها ينسب لإبن سينا وإبن عقاب وأخرى منسوبة للباجريقي في حدثان دولة الترك، وفيها يشير صراحة إلى التنبؤ في قصيدته.

أما الذي قبل عصري لست إذكره   لكنني إذكر الآتي من الزمنِ

وبهذا يكون معنى (الملاحم) عند إبن خلدون هو التنبؤ بالمستقبل وما فيه من فتن ومآسٍ. وليس بين هذا المفهوم والمصطلح اليوناني أدنى صلة[1]. إن انعدام مثل هذا الأمر الأدبي في الشعر العربي لا يمنعنا عن البحث في المظاهر القصصية الأخرى فيه.

وقد وجدنا لدى بعض الباحثين ما يؤكد أن العرب عرفت الملاحم قبل أن تعرفها أية أمة من الأمم[2]. وتقوم تلك التأكيدات على افتراض أن «شعر الفخر والمدح والرثاء في الأدب العربي إنما هو الجذور الباقية عن القديم الموغل في القدم لشعر الملاحم العربية الضائعة غير المسجلة»[3]، وتتلخص تلك النظرية في: إن التراث الشعري عند العرب قديم جداً، ويوازي في قدمه الموجات البشرية التي نزحت عن الجزيرة وهي تحمل أدبها الملحمي فاستقرت في العراق وبنت حضارتها المعروفة هناك، وتعلمت كيفية تدوين وتوثيق نشاطها الفكري بكتابته على الألواح والرقم الطينية، أما إخوانهم الذين ظلوا في الجزيرة فقد كانت الحيلة تعوزهم في تسجيل تراثهم لأسباب كثيرة فرضتها طبيعة الحياة المتنقلة في الصحراء، ولهذا فإن الأدب الملحمي الذي أبدعته الأقوام السامية التي استوطنت العراق ما هو إلا سليل للأدب الملحمي الذي نشأت وتتلمذت عليه في موطنها القديم في الجزيرة العربية، ولأن أدب العراقيين الملحمي قد ثبت تأثيره ووجوده في الملاحم التالية لليونان والرومان فعليه يكون الأدب الملحمي الذي عرفته الجزيرة أقدم تلك الآداب قاطبة، والذي ينظر في الملاحم الموجودة لدينا اليوم (كلكامش، الإلياذة، الأوديسا، وغيرها) يجدها تدعو جميعاً إلى تخليد الأبطال العظام ومآثر الأمم وهي معان تدخل في جوهر أغراض الفخر والمدح والرثاء في الشعر العربي، وعلى هذا فإن تلك الأغراض الثلاثة ما هي إلا انعكاسات باقية للملاحم العربية الضائعة[4].

---

(1) المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، طبعة أوفيست من مكتبة المثنى بغداد، الموضوع في الصفحات: 330 – 241.

(2) ينظر: مقالات في تاريخ النقد العربي، الدكتور داود سلوم: 452.

(3) الشاعر الإسلامي تحت نظام سلطة الخلافة: 29.

(4) الشاعر الإسلامي تحت نظام سلطة الخلافة: 27 – 28.

ويكتسب هذا الافتراض أسباب قوته كلما أمعنا النظر في شعر المنصفات العربي قبل الإسلام، وفي سيفيات المتنبي وفي بعض مراثي الشعراء الأندلسيين لمدنهم الزائلة وحكامهم المغلوبين. ويرى محمود تيمور أن الأدب العربي لم يخلُ من بعض مظاهر الشعر الملحمي وإن كان الشبه بينه وبين ملاحم اليونان غير قريب. إلا إننا نجد عند العرب أوصال ملاحم وأجزاءها. بيد أنها لم تجتمع في عمل واحد ويضرب لذلك مثلاً بشعر الأيام وما جاء في بعض شعر شعراء ما قبل الإسلام[1].

وفي أدبنا الحديث دراسات كثيرة تثبتت من وجود شعر قصصي عربي يمتلك قدر لا بأس به من مقومات الفن[2]، ويأخذ الدكتور طه حسين على المفكرين أنهم لم يتحققوا بالضبط من معنى (الأدب القصصي) فتمادوا في الوهم حينما أصروا على جحودهم ذلك. ولذلك فهو يرى في الأدب القصصي العربي جمالاً «يضاهي جمال (الإلياذة والأوديسا) وليس ذنب الأدب العربي إلا يقرأه الناس ولا يعرفوه»[3].

وقد تعمقت بعض هذه الدراسات في البحث والاستقراء والتحليل لنماذج قصصية من مختلف عصور الشعر العربي لتحدد من خلال ذلك كله السمات العامة للقصة الشعرية العربية والأركان التي قامت عليها والعناصر الداخلة في بنائها، مؤشرة على نواحي الإبداع فيها، فأثبتت وجود إنماط قصصية كثيرة استطاعت استيعاب الجوانب النفسية والملامح الخارجية، ووصفتها بدقة وتفصيل، فضلاً عن استغلالها لمواقع الأحداث وأثر الزمن والبيئة في أحكام بنائها، والتعبير عن ذلك كله بأسلوب شعري فني رفيع المستوى[4]، ولقد أنتهت بعض هذه الدراسات إلى تحديد سمات وملامح القصة الشعرية العربية ـ لاسيما في عصر ما قبل الإسلام ـ وحاولت إعطاءها سمتها الفني وقيمتها الأدائية داخل النص الغنائي ويمكن إجمال بعض تلك الملامح بما يأتي:

---

(1) محاضرات في القصص الأدب العربي، محمود تيمور: 26.

(2) ينظر: لمحات في الشعر القصصي في الأدب العربي، د. نوري القيسي، القصة والحكاية في الشعر العربي، ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، القصة العربية القديمة، الأدب القصصي عند العرب، موسى سليمان: 15؛ القصة في الشعر العربي، ثروت أباظه: 6 – 41.

(3) من حديث الشعر والنثر: 16.

(4) القصة في الشعر العربي (النجدي): 54.

1. شهد الشعر العربي القديم نوعين من القصص، منظوم ومنثور لم يسيرا في خطين متوازيين دائمين، فلقد التقيا وأمتزج كل منهما بالآخر، فأصبحت الواقعة التي هي عماد القصة تروى شعراً يعبر عن مغامرات ومشاعر وخواطر ناظميه(1).
2. كثيراً ما نجد الغنائية الطافحة في الشعر العربي مقيدة بحدث ما يشدها إلى الحكاية والسرد والروح القصصي أو الملحمي ثم تقترب من الدراما من دون تقصد، وهناك أشكال درامية كثيرة في الشعر العربي سلكت طريق القصص الشعري(2).
3. تشهد القصة الشعرية في كثير من نماذجها فناءَ (أنا) الشاعر، إلى الحد الذي تصبح فيه القصيدة مرأة تنعكس عليها حياة الجماعة, ومن هنا عُدَّ الشعر العربي القديم أوثق وأصدق تاريخاً لحياة الأمة(3)، ويدحض هذا الرأي الأفكار الخاطئة حول إهتمام الشاعر العربي بنفسه وبفوائده الشخصية مما حال دون ظهور القصة في الشعر العربي.
4. تتميز القصة الشعرية العربية القديمة بالاستطراد والعفوية، ولهذا فإننا نجد في القصيدة الواحدة عدة قصص مختلفة في مضامينها(4).
5. إن هذا التعدد القصصي في القصيدة الواحدة قد أعد بأحكام، ونسج على وفق تصور قصصي بارع ليزيد من حدة التوتر في الأحداث، ويحكم الترابط بين جزئيات المشاهد(5).
6. إن الاستخدام القصصي في القصيدة القديمة لم يكن اتجاهاً لذاته، وإنما هو استخدام فني يمنح بموجبه الشاعر أقسام قصيدته ومراحلها الفنية قدرة على استيعاب الحدث وتطويعه لفنون مختلفة في المعالجة والتصوير(6).

(1) القصة العربية القديمة، الشوباشي: 21.
(2) الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال خياط: 57.
(3) من حديث الشعر والنثر: 15.
(4) القصة والحكاية في الشعر العربي: 51.
(5) لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، د. نوري القيسي.
(6) ملامح السرد القصصي، د. الجادر: 46.

7. إن أمرأ القيس وعمر بن أبي ربيعة من أعظم الشعراء العرب الذين أثبتوا دعائم القصة في الشعر العربي، في حين أن عنترة والمتنبي هما رائدا القصة الوصفية فيه[1].

وسنكتفي بما أوردناه في هذا الخصوص، ليس لأننا تعرفنا على بعض خصائص القصة الشعرية العربية القديمة فحسب، بل لأننا قد تثبتنا من وجودها في أدب المشارقة، وبقيت علينا مسألة البحث عنها في شعر الأندلسيين.

أولية القصة في الشعر الأندلسي:

لا خلاف بين الباحثين حول عظمة الصرح الحضاري العظيم الذي بلغته الأندلس أبان الوجود العربي على أرضها ذلك الصرح الذي عمّ الجزيرة كلها وشمل معظم جوانب الحياة الاجتماعية والأدبية والعلمية فيها، إلى الحد الذي جعل من بعض المدن الأندلسية المشهورة ـ كقرطبة وأشبيلية أيام زهوهما ـ منافساً قوياً للعواصم الكبرى العتيدة في المشرق آنذاك[2].

ولقد حاول بعض الباحثين والمستشرقين تفسير السرعة التي استطاع العرب بموجبها إقامة انجازهم الحضاري هذا، فذهب المستشرق الإسباني (سيمونيه) إلى الإدعاء أنَّ الأسبان ـ قبل الفتح العربي ـ كانوا ذوي حضارة وعلم ومدنية عالية احتفظوا بها بعد استعرابهم، فكان ذلك كله أساساً أقام العرب حضارتهم عليه[3]. غير أننا «لا نملك حتى الآن أي دليل تاريخي يؤيد هذا الرأي الموغل في المبالغة والتعصب، وإن المنصفين من الأسبان أنفسهم يميلون إلى الرأي القائل بأن الحالة الإسبانية قبل الفتح العربي لا مجال لمقارنتها بما وصلت إليه تحت الحكم العربي من تقدم وازدهار»[4].

وإذا ما افترضنا وجود بقايا آثار ثقافية أو حضارية رومانية في الجزيرة فإن الاكتساح القوطي للأندلس قد دمر كل تلك الآثار، ولم تشهد الأندلس أيام حكم القوط لها تحقيق أي بناء

---

(1) القصة في الشعر العربي، أباظة: 18، 31.

(2) للاطلاع على مظاهر الحياة الحضارية في الأندلس. ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، الدكتور إحسان عباس: 32 – 81. في الأدب الأندلسي، الدكتور جودة الركابي: 47 – 60، إتجاهات شعر الغزل في عهد الطوائف، إنقاذ عطا الله محسن: 25 – 41.

(3) الأدب الأندلسي، احمد بلا فريح، عبد الجليل خليفة: 1/ 141.

(4) التأثير العربي في الثقافة الإسبانية، د. حكمة علي الأوسي: 13.

حضاري مهم فالقوط ـ كما يصفهم دوزي ـ أصحاب ثقافة ضعيفة وفقيرة مبنية على التوراة وبعض أقوال الكنيسة[1].

لم يجد العرب إذن عند دخولهم إلى الجزيرة أية معالم حضارية ضخمة يمكن أن يقبسوا منها أو يتأثروا بها وينسجوا على منوالها، بل إن ما وجدوه لم يكن غير المدن الأندلسية وما ينتشر على أرضها من منشآت ومعالم عمران فلم تمتد إليها يد العرب بالإذى أو التخريب على الرغم من حالة الصراع القائم بين بعض القبائل العربية الداخلة إلى الأندلس آنذاك[2].

ولهذا يمكن القول أن الحضارة الأندلسية كانت إبداعاً عربياً إسلامياً خالصاً إستمد أصوله من ثراء الحضارة العربية في المشرق، ولكنه لم يكن معتمد النقل عن المشارقة فحسب، بل اعتمد كذلك على الابتكار والتوليد حتى ظهر بمظهره الشامل لنواحي الحياة كافة[3]. فغدت الأندلس بمختلف أجناسها وأديانها ولغاتها تعيش في هذه الدوحة الحضارية الوارفة حياة تتسم بسيادة الجو الإنساني السمح المشبع بروح الأدب والعلم والرفاهية والمرح، واحترام إنسانية الفرد مهما كان جنسه أو دينه «فلقد كانت قرطبة بلداً نصف عربي يتحدث أهله العربية وعجمية أهل الأندلس، ويختلط فيه رنين الأجراس بإذان المؤذنين»[4]. واستمر هذا المد الحضاري متصاعداً حتى بعد النهاية المؤسفة لقرطبة عاصمة الخلافة المركزية، حتى وصل في القرن الخامس الهجري (عصر الطوائف) إلى حالة متقدمة من الازدهار شملت معظم العواصم الصغيرة المنتشرة على أرجاء واسعة من الجزيرة، «ولم يكن هذا الانحلال السياسي لدولة قرطبة ظاهرة من ظواهر الانحلال الاجتماعي أو الفكري، فقد صاحبه على العكس من ذلك ازدهار فكري بل وتطور اجتماعي نضج أثره المجتمع الأندلسي واكتسب صفاته المميزة وشخصيته الخاصة، فنحن حينما نتحدث عن الفرد الأندلسي أو الثقافة الأندلسية أو الشخصية الأندلسية فإنما نتحدث في الواقع عم كل ذلك في القرن الخامس الهجري على وجه الخصوص»[5].

---

(1) الأدب الأندلسي (فريح، خليفة): 1/15.

(2) فجر الأندلس، الدكتور حسين مؤنس: 419.

(3) الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، الدكتور عبد الرحمن علي الحجي: 26.

(4) الشعر الأندلسي (غومس): 35.

(5) محمد بن عمار الأندلسي، الدكتور صلاح خالص: 13.

ولقد قطع عصر الطوائف في مجال الثقافة شأواً عظيماً لم يدركه أي عصر آخر في التاريخ الأندلسي[1]. فقد أصبح الشعر فيه ممارسة شعبية عامة اضطلع بها الناس على مختلف مستوياتهم، ولم يعد حكراً على طبقة خاصة من الشعراء أو المثقفين ويكفينا في هذا المجال الاستشهاد بقول (ياقوت الحموي) وهو يصف مدينة (شلب) الأندلسية «وسمعت ممن لا أحصي أنه يقال: قل أن ترى من أهلها من لا يقول ولا يعاني الأدب، ولو مررت بالفلاح خلف فدانه وسألته الشعر، قرض من ساعته ما اقترحت عليه أي معنى طلبت منه»[2]، ولقد كان للطبيعة الأندلسية الساحرة دور مهم ساعد على اتصاف الأندلسيين برهافة الشعور وتسأم في الذوق وسماحة في النفس طبعت أخلاق حتى أولئك الذين تفرض عليهم مراكزهم الاجتماعية أو الوظيفية قدراً معيناً من الوقار كالقضاة والفقهاء والعلماء وغيرهم، فكانت لهم طبائع نادرة استمالوا بها هوى الناس، فكانوا على جلال قدرهم من أكثر الناس ظرفاً وأمتعهم أخباراً وأحاديث[3].

أصالة الشعر الأندلسي في آثار الدارسين المحدثين:

يعد موضوع الابتكار والتقليد في الشعر الأندلسي واحداً من أهم الموضوعات التي شغل بها دارسو الأدب الأندلسي المعاصرون ويبدو أن هذا الموضوع كان من الإثارة بحيث شغل حيزاً مهماً من إهتمامات الباحثين غير المختصين بالدراسات الأندلسية أيضاً، ولكي نقع على حقيقة هذا الخلاف والنتائج التي تمخضت عنه، فإننا سنوزع الدراسات التي تناولت الأدب الأندلسي على ثلاث مجموعات الأولى: وهي دراسات المستشرقين. وما ترجم منها قليل إذا ما قيس ببقية نتاجهم الفكري في هذا المجال. والمترجم من أعمالهم لا يكاد يغنينا في استجلاء الملامح الشخصية الأندلسية تماماً، فهي في أكثرها تعكس تصورات أصحابها التي هي نتاج عقليات وطبائع وأذواق تختلف زاوية نظرها إلى الشعر العربي عن نظرة أصحابه إليه[4]، ومعظمها يؤكد

---

(1) تاريخ الأدب العباسي، القسم الثاني من كتاب تاريخ الأدب العربي، نيكلسون: 229.

(2) معجم البلدان: 3/357.

(3) أدب الفكاهة الأندلسي، الدكتور حسين خريوش: 33.

(4) من هذه الدراسات، الشعر العربي في الأندلس، كراتشكوفسكي، ترجمة محمد منير مرسي، تاريخ الفكر الأندلسي، باليثيا، ترجمة الدكتور حسين مؤنس، الإسلام في المغرب والأندلس، ليفي بروفنسال، ترجمة محمود عبد العزيز، ومحمد صلاح حلمي، الشعر الأندلسي، نيكل (غير مترجم)، تاريخ مسلمي إسبانيا،

أنّ الإبداع الأصيل لا يمكن لنا أن نجده إلا في الموشحات والأزجال[1]، ويبدو أن خروج هذه الفنون على النسق العربي المعروف في الشعر قد صادف لديهم هوى وافق طبائعهم وأذواقهم، فاغرموا بها وراحوا يتدارسونها. يقول غرسيه غومس عن زجل بن قزمان «فجأة رن في الشارع صوت إبن قزمان أخيراً بين شوارع قرطبة البيضاء وغنى بصوت ظريف دافئ ساخر بوسع الغربيين أن يفهموه تماماً وفي عمق»[2] وإنّ الأزجال أقرب بكثير إلى الروح الإنساني من الشعر الفصيح المعقد الذي يبدو كالمعادلات الرياضية[3].

ولكن يبقى لهذه الدراسات فضل السبق في البحث وكشف الحقائق التاريخية المهمة وتحديد المسالك التي سار عليها الباحثون فيما بعد.

أما المجموعة الثانية فتضم الدراسات التي وضعها الباحثون في عموم الأدب العربي، ودرسوا فيها الشعر العربي على مختلف عصوره واتجاهاته، ولهذا شملوا بدراستهم تلك الأدب الأندلسي لأنه يمثل صفحة بارزة من صفحات التاريخ الشعري العربي[4]، إلا أن المأخذ الذي يمكن تسجيله على أغلب تلك الدراسات هو نظرة أصحابها إلى الشعر الأندلسي بعين مشرقية صرفة، فهم يخضعونه لتلك المقاييس الدقيقة التي يخضعون لها شعر المشارقة، من غير أن يحسبوا الخصوصية الأندلسية التي ألقت بظلالها على أكثر نواحي الإبداع هناك.

تشمل المجموعة الثالثة باقي الدراسات والبحوث التي ألفها الباحثون المختصون بهذا الأدب، وبضمنها البحوث الأكاديمية والرسائل الجامعية، وعلى مثل هذه المجموعة يكون التعويل في استخلاص الأحكام والآراء واستنتاج الحقائق فهي أولى من غيرها بالاعتماد، على ما فيها من تضارب في الآراء واختلاف في وجهات النظر.

(الجزء الثالث الخاص بالأدب، غير مترجم)، وغيرهما من البحوث غير المترجمة لريبيرا وبيدال وبلايو وغيرهم.

(1) سلسلة محاضرات عامة في ادب الأندلس وتاريخها، ليفي بروفنسال، ترجمة محمد عبد الهادي شعيرة: 13.

(2) مع شعراء الأندلس والمتنبي: 156.

(3) الشعر الأندلسي: 63.

(4) ينظر مثلاً: ظهر الإسلام، احمد أمين، ج3، تاريخ آداب العرب (الرافعي) ج3، الأدب العربي وتاريخه محمود مصطفى، ج3، أدب المغاربة والأندلسيين محمد رشا الشبيبي.

وتختلف هذه المجموعات فيما بينها اختلافاً حاداً حول قضية الإبداع والأصالة في الشعر الأندلسي، فمنها من يأسف لاقتصار الشعر الأندلسي على أوزان المشرق وموضوعاته وأخيلته[1]. في حين يقرر الدكتور شوقي ضيف أن الأندلس لم تضف للأدب العربي أي منهج جديد في الموضوعات والمعاني أو الأساليب والأخيلة بل إن كل ما قدمته من شعر لا يتعدى كونه محاكاة مضطربة للشعر العباسي، ولا تقتصر هذه المحاكاة على الوزن والروي بل تشمل التطابق في المعاني والأساليب «وكأنما القصيدة في رأيهم ليست إلا تلفيقاً للمواد الفنية التي تركها العباسيون»[2]. ولهذا فهو ينفي أن تكون للأندلس شخصية واضحة في الأدب العربي لأن «هذه الشخصية تنحصر في كثرة النتاج وخاصة في شعر الطبيعة، أما بعد ذلك، فالأندلس تستعير من المشرق موضوعات شعرها ومعانيه وصوره وأساليبه، وكل ما يتصل بها استعارة تكاد تكون طبق الأصل»[3]. ويبدو أنّ الدكتور شوقي تراجع عن حماسته هذه في موضوع لاحق خصّ به الأدب الأندلسي فيما بعد، وذهب فيه إلى أن الأندلس أذعنت لعناصر التراث العربي وأصوله ومقوماته «ولكن دون أن تفنى في ذلك كله، فقد عملت جاهدة على أن يكون لها في تاريخه مركز قوي وأن تشيع في أشعارها ملامحها الدالة المعبرة»[4]، في حين ترى بعض هذه الدراسات إن الشعر الأندلسي لم يقتصر في محاكاته على شعر العباسيين فقط، بل كان يخضع خضوعاً تاما للقيم الفنية السائدة في الشعر المشرقي ابتداءً من شعراء الجاهلية، وانتهاء بشعر العصر العباسي»[5].

على أننا يجب أن لا نأسف أو نعجب من شدّة التطابق والتشابه بين الشعرين، أو ليس الشعر الأندلسي شعراً عربياً صادراً عن قرائح وطبائع لا تتمسك بما هو غير عربي لغة وتراثاً وتاريخاً ؟ ألم تكن المصادر الثقافية التي استقى منها الشاعر المشرقي أدوات فنه هي نفسها التي انتقلت إلى الأندلس؟ بل إن الأمر كان يدعو إلى الدهشة لو لم يكن هناك تشابه أو تطابق بين الشعرين.

(1) ظهر الإسلام: 3/105- 106.

(2) الفن ومذاهبه في الشعر: 435.

(3) م. ن: 438.

(4) فصول في الأدب ونقده: 170.

(5) إبن السيد البطليوسي، الدكتور صاحب أو جناح، مجلة المورد، مجلد (6) العدد (1)، 1977: 94.

على أننا لا نعدم وجود دراسات كثيرة فهمت الخصوصية الأندلسية في الشعر. فهي لا تنكر تأثره الواضح بالشعر المشرقي في كثير من نواحيه، إلا إنها لا تحسب هذا التأثر قصوراً في القدرة الإبداعية عند الأندلسيين وإنما هو تأثر مقصود لجأ إليه الأندلسيون خوفاً على الثقافة العربية أن تتبعثر وتضيع في تلك الأوساط الأعجمية[1]. فكان التقليد بالنسبة لهم أمراً لا بد منه، فهو مظهر من مظاهر الشعور بالأنتماء إلى الأصل والرغبة في الارتباط به[2]، مما حجب كثيراً من إبداعات الأندلسيين وأضاعها بين ثنايا هذا التقليد، فتوحد المنابع الثقافية والروافد الفكرية للأديبين «حجب عنا كثيراً من إبداع الأندلسيين وأصالتهم، وألقى على روائعهم حجاباً كثيفاً لن نستطيع أن ننفذ إلى ما وراءه فآثرنا السلامة وذهبنا نعمل أفكارنا في عقد موازنات بين فنهم وفن أهل المشرق، فشوهت هذه الموازنات جمال أشعارهم عندما وجدنا الشبه قوياً بين أشعارهم وقلما يتيسر لنا إنصافهم والوقوف على ما لهم من سمات مميزة»[3].

في حين يذهب باحث آخر إلى معارضة الشعراء الأندلسيين لكبار شعراء المشرق لم تكن كلها تقليداً وإنما كانت في كثير من نماذجها «تتجاوز التقليد إلى الإبداع والمتابعة إلى الابتكار»[4]، ولهذا فقد جمع الأدب الأندلسي بين ناحيتي التقليد والابتكار الذي منحه جزء من شخصية مستقلة واضحة السمات[5]، «مع تفوق يكاد يكون تاما في الجمال الشعري والإبداعي التصويري»[6]، وابتكار مشهود في المعاني والأفكار ورقة وسلاسة في الأساليب[7]. فلم يأتِ مع صورة مطابقة للشعر المشرقي[8]. حتى غدا عالماً عجيباً «يمزج بين ذكريات الصحراء البعيدة التي لم يرها مطلقاً بما فيها من عرار وإبل وأغنام، وبين ما يوجد أمام ناظريه من نواعير وبساتين

---

(1) الموشحات الأندلسية، فؤاد رجائي: 53.

(2) الأدب العربي في الأندلس، الدكتور عبد العزيز عتيق: 164.

(3) دراسات أدبية في الشعر الأندلسي، الدكتور سعد إسماعيل شلبي: 71.

(4) الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، الدكتور منجد مصطفى بهجت: 267.

(5) في الأدب الأندلسي، الدكتور محمد كامل لقي: 35.

(6) قضايا أندلسية، الدكتور محمد متولي بدير: 127.

(7) قصة الأدب في الأندلس، محمد عبد المنعم خفاجة: 249.

(8) الشعر الأندلسي بين التقليد والتحديد، الدكتور محمد الأمين محمد طه مجلة جامعة البصرة، ج2 السنة (3) 1969: 336.

البرتقال وغيرها»[1]. أما الأصالة بوصفها ابتكاراً خالصاً وتحديداً شاملاً «فلا وجود لها في الشعر الأندلسي ولا في أشعار المحدثين من شعراء المشارقة ونحن نخطئ كل الخطأ إن فهمنا الأصالة على هذا النحو.. فكل فن ابتكر فيه الأندلسيون أو أضافوا إليه من ذواتهم وطبعوه بأفكارهم، نعده من الفنون الأصيلة عندهم»[2]. وعلى مثل هذا الشكل يمكن أن نفهم الأصالة في الشعر الأندلسي، بوصفها تجديداً متئداً وليس توسعاً إبتكارياً لارتباطها بأصول نفسية ترسم للأدب طريقه وتحدد له مجراه حتى لا ينفلت ويتغرب عن منابعه الحقيقية[3]. وهناك من يرى أن ما حال بين الأندلسيين وبين الإبداع والابتكار والاختراع في الشعر هو إقبالهم على اللهو وانصرافهم عن الدراسات العقلية التي تكد الذهن[4]. وزهدهم في علوم الفلسفة والرياضيات[5]. على أنني لا أجدُ صلة قوية بين الإبداع في الشعر وبين هذه العلوم، فليست الدراسات والعلوم العقلية هي التي جعلت من طرفة بن العبد والحطيئة وجرير والفرزدق شعراء كبار، كما لم يكن اللهو سبباً في ضعف القابلية الشعرية عند أمرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس. وفي ظني أن مصطفى صادق الرافعي كان من أدق الباحثين العرب الذين أدركوا كنه حقيقة الروح في الشعر. تلك الروح التي تكسبه أسباب أصالته ولهذا فهو يرفض جميع الآراء التي تذهب إلى أن الشعر الأندلسي يغيب في سواد غيره من شعر المشارقة. ويرى أن هذا رأي من لا يعرف الشعر إلا بأوزانه ولا يميز غير ظاهره ولا يدرك روحه التي تميزه عن غيره. ولهذا فهو يشترط في دارس الشعر الحاذق اللبيب موهبة يجدها من أهم المواهب أطلق عليها اسم (الفراسة الشعرية) لكي يتمكن من تمييز التفاوت بين أنواع الأشعار.

وأجدني متفقاً مع رأي الرافعي هذا كل الاتفاق لما فيه من إلتفاتة ذكية تنم عن قدرة كبيرة على تذوق الشعر والغوص في أعماقه.

ولهذا فهو يجد في الشعر الأندلسي خصائص جميلة تكسبه أسباب أصالته مثل (تجسيم الخيال وإحاطته بالمعاني المبتكرة التي توحي بالحضارة) و (التصرف في أرقى فنون القول)

---

(1) الشعر العربي في الأندلس، كراتشكوفسكي: 21.

(2) دراسات أدبية في الشعر الأندلسي: 62.

(3) الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، الدكتور محمد رجب بيومي: 14.

(4) في الأدب الأندلسي، الدكتور جودة الركابي: 77.

(5) الأدب العربي وتاريخه، محمود مصطفى: 3/ 93.

و(اختيار الألفاظ التي تكون مادة لتصوير الطبيعة وإبداعها في جمل وعبارات خاصة) كما أنَّ (جزالة اللفظ عندهم تعني روعة موقعه وحلأوة ارتباطه بسائر أجزاء الجملة، وتلك فلسفة الجزالة. من أجل ذلك أحكموا التشبيه وبرعوا في الوصف لأنهما عنصران لازمان في تركيب هذه الفلسفة[1].

لقد تعمدت العرض المكثف لكل هذه الآراء ليكون بوسعنا الإجابة عن سؤال مطروح بهذا الصدد وهو: هل يمكن أن تنتهي بنا دراستنا للأدب الأندلسي إلى تحديد خصائص معينة له تكسبه الشخصية المستقلة[2]. وطبقاً لما عرضناه يمكن أن نعطي لأنفسنا الحق للإجابة بكلمة (نعم)، فكما أن عناصر التقليد لم تحل دون أن يستجيب الشعر العباسي للحياة، كذلك كان الأمر بالنسبة للشعر الأندلسي، إذ لم تتمكن سطوة التقليد الموروثة من منعه عن التفاعل مع حياته المعاصرة، ولم يتحول الشاعر إلى آلة صماء يكرر الموروث تكراراً أعمى، بل كان يزأوج بين ذلك الموروث وبين الجديد المستحدث فاستخرج لنا الصور المبتكرة واللوحات الفنية الرائعة حتى غدا فنهم الشعري معبراً عن شخصياتهم وأخيلتهم ومشاعرهم بإبداع ومهارة[3].

ومن الطريف أن نجد لهذا الجدل الدائر بين الباحثين المعاصرين أصداء في كتب الأدب الأندلسي القديمة. فلقد نعى أديب الأندلس إبن بسام (ت542هـ) على قومه شدَّة تعلقهم بالموروث المشرقي فقال قولته المشهور «إنَّ أهل الأفق أبو الا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنماً، وتلوا ذلك كتابا محكما»[4].

ويبدو أن إبن بسام أطلق صيحته هذه في لحظة تأزم طارئ، لأنه عاد بعد صفحات قليلة ليفصح عن حقيقة الذوق الأدبي الأندلسي النافر من التقليد فيقول «إذ كل مردد ثقيل، وكل متكرر ملول، وقد مجت الأسماع (يا دار مية بالعلياء فالسند) وملت الطباع (لخولة أطلال ببرقة ثهمد) ومجت (قفا نبكِ) في يد المتعلمين»[5]. أما إسماعيل بن محمد المعروف بـ (الشقندي 629هـ) فيرى أنَّ من

(1) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي: 3/ 311.

(2) شخصية الأدب الأندلسي، الدكتور علي الزبيدي، مجلة الجامعة المستنصرية العدد (2)، 1971: 118.

(3) رايات المبرزين (المقدمة) بقلم محققه الدكتور النعمان عبد المتعال القاضي: 20 – 21.

(4) الذخيرة، تحقيق الدكتور إحسان عباس، ق1 م1: 2.

(5) الذخيرة، ق1 م1: 13.

فضائل أهل الأندلس التجديد الدائم وعدم التمسك بالتقليد فيقول «وهل منكم شاعر رأى الناس قد ضجوا من تشبيه الثغر بالإقاح، وتشبيه الزهر بالنجوم، وتشبيه الخدود بالشقائق، فتلطف لذلك في أن يأتي به في منزع يصير خلقه في الأسماع جديداً، وكليله في الأفكار جديدا»[1].

وما دمنا متفقين على أن الأدب الأندلسي فرع من دوحة الأدب العربي، ومنه استمد قوته ونماءه[2]، فلا بُدَّ أن نحدد العصر أو المذهب أو الاتجاه الشعري المشرقي الذي حذا الأندلسيون حذوه وقلدوه.

يذهب غرسيه إلى أن الشعراء الأندلسيين كانوا مولعين بدراسة الشعر العربي قبل الإسلام، ولكنه لم يترك في نفوسهم أثراً واضحاً لأنهم كانوا يرون فيه (شيئاً أثرياً قديماً)[3]، والشعر الأندلسي الذي بين أيدينا يؤكد هذه الحقيقة، فهو «شعر حضري لا جاهلية فيه»[4]. أما الدكتور إحسان عباس فيرى أنَّ البداية الحقيقية للشعر الأندلسي كانت بحدود سنة (200هـ) أي أنّه بدأ يتكون وتتبلور سماته «حين كان الشعر المشرقي يشهد تجديد بشار وأبي نواس، ويقف على مفترق الطريق بين مذهبي أبي تمام والبحتري، ولما كان الأندلسيون حينئذٍ يلتفتون في كل شيء إلى المشرق، فقد اتخذوا شعر المحدثين مثالاً يقلدونه، ومناراً يهتدون به، أي أن الشعر المحدث لأشعار العرب الأوائل هو الأنموذج الكبير الذي استوحوه في أشعارهم»[5]. ويبدو احتذاؤهم للشعر المحدث واضحاً في الموضوعات التي يختارونها لقصصهم الشعري لأننا لا نجد في أشعارهم شعراً قصصياً كالذي شهده الشعر العربي قبل الإسلام كقصص الحيوان الشعري وغيرها.

---

(1) فضائل الأندلس وأهلها، رسائل لإبن حزم والشقندي، نشرها وقدم لها الدكتور صلاح الدين المنجد: 40.

(2) اشبيلية في القرن الخامس، الدكتور صلاح خالص: 80.

(3) الشعر الأندلسي: 24.

(4) الشعر الأندلسي، عبد الله كنون، مجلة المجمع العلمي العربي (دمشق) مجلد (31) العدد (2)، 1956: 371.

(5) تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، الدكتور إحسان عباس: 47.

الروح القصصي في الأراجيز الأندلسية:

لم تولِ الدراسات الأندلسية الحديثة موضوع القصة الشعرية إهتماماً يذكر، إلا أننا لا نعدم وجود قسم منها يشير إلى وجود نظم شعري يتخذ طابع الحكاية، جاعلاً من الحوار الخطوة الأولى لهذا الاتجاه. وذلك منذ أن استوى الشعر الأندلسي على ساقة في بداياته الأولى خلال القرن الثالث الهجري «ثم تطور فيما بعد في القرنين الخامس والسادس الهجريين مما جعل القصيدة أشبه بالحكاية أو القصة القصيرة من حيث توفر عناصرها الرئيسة من بطل وحبكه وحوار بين شخوصها ثم التدرج في حوادثها الجزئية بترابط محكم يزيد من حيويته ما يتوفر فيها من مشوقات تشد إليها قارئها أو سامعها»[1]. ويرى الدكتور حكمة الأوسي أنَّ العناية بالأسلوب القصصي واستخدام الحوار في القصيدة قد شاعا في عصر الموحدين شيوعاً كبيراً في أكثر أغراض الشعر[2]. ويرى أن القصص الشعري كان من أبرز الظواهر الأدبية في الشعر العربي وتكاد تكون عامة بين كبار شعراء العرب[3].

ومع ذلك فإننا نجد دراسات أخرى تنفي وجود القصة الشعرية في الأدب الأندلسي إنطلاقاً من نظرتها للقصة الشعرية بوصفها محاكاة للملحمة اليونانية لذا فهي لا تفهم الشعر القصصي إلا بكونه «مبنياً على طول القصيدة، وتعدد القافية وذكر الوقائع، وتحليل الأخلاق، ووصف الأبطال، وأنتقاد العادات، ومدح النبل، واستلهام الآلهة»[4]. وفي الوقت الذي يرى فيه أحد الباحثين أن الوضع الأندلسي العام كان يشجع على إنشاء شعر ملحمي عربي، ويحدد لذلك أسباباً منها إتساع الشعور القومي العربي، والتهديد الإسباني والبرتغالي المستمر مما يدعو إلى ازدياد الحاجة لاستثارة الهمم وتأجيج الروح القومي ورفع المعنويات كما أن تلاقح العقليتين العربية والافرنجية وقيام ملاحم افرنجية استمدت مضامينها من الوجود العربي مثل

(1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين، د. محمد مجيد السعيد: 169.

(2) الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، د. حكمة علي الأوسي: 244.

(3) يحيى بن الحكم الغزال، الدكتور حكمة الأوسي، مجلة المجمع العراقي العدد (21) لسنة 1971: 199.

(4) الأدب الأندلسي (فريج ، خليفة): 1/ 101.

ملحمة(أنشودة رولان)[1]، الفرنسية التي تحكي قصة هزيمة الفرنسيين على يد العرب كل ذلك قد يسقط عن الأندلسيين بعض المبررات التي حالت دون قيام ملاحم في المشرق[2].

ولقد كشفت بحوث المستشرق (ريبيرا) كثيراً من الحقائق التي لا يمكن التغاضي عنها في موضوع القصة. فلقد استثارته آراء (دوزي) القائلة بأن الشعر العربي الفصيح يخلو من الملاحم والشعر القصصي، فذهب يفتش عن جذور القصة في الشعر الأندلسي ملتمساً ما في كتب التاريخ الأندلسي من بقايا أسطورية ذات أصول محلية، لاعتقاده أن تلك البقايا قد اندرجت في كتب التاريخ بعد أن كانت ملاحم شعرية شعبية بعضها من أصول مشرقية وبعضها الآخر إسباني الأصل ويستشهد بقصة (أرطباس وقصة أرزاق) اللتين أوردهما إبن القوطية[3]، في تاريخه أمثلة على ما يذهب إليه، ويرى أن كلتا القصتين كانتا عبارة عن ملحمتين شعريتين قامتا حول حقائق تاريخية ثم نثرتا بعد ذلك وأصبحتا أحداثاً تاريخية يدرجها المؤرخون في مؤلفاتهم بعد أن جردوها من قالبها الشعري الأول، ويشير كذلك إلى أن بعض الأندلسيين قد وضع أراجيز تاريخية تحكي قصة الفتح وما رافقه من أحداث وبطولات. ويرى أن هذه الأراجيز ربما كانت الأسس التي قامت عليها كتب التاريخ فيما بعد. مشيراً إلى أرجوزتين إحداهما لـ (يحيى بن الحكم الغزال ت250هـ) والثانية لـ (تمام بن علقمة ت282 أو 283هـ)[4].

وقد ذكرت المصادر أن الشاعر والأمير العباسي (عبد الله بن المعتز) هو أول من وضع أرجوزة تاريخية في الأدب العربي، أورد فيها سيرة الخليفة العباسي (المعتضد) وذكر فيما ذكر خبر وفاته سنة (289هـ)[5]. وإذا ما عدنا إلى تاريخ وفاة الشاعر الأندلسي أسبق من إبن المعتز

---

(1) (أنشودة رولان) ملحمة شعرية وضعها شعراء مجهولون تغنوا بها ببطولة الفارس (رولان) الذي قتل مع عدد كبير جداً من الفرسان الفرنسيين على أثر الهزيمة الكبرى التي ألحقها عبد الرحمن الداخل بجيش شارلمان في مقاطعة (الباسك) في الأدب الأندلسي، الركابي: 16.

(2) في الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب: 152.

(3) تاريخ افتتاح الأندلس، تحقيق عبد الله أنيس الطباع، قصة (أرطباس): 60 – 61 وقصة (أرزاق): 117.

(4) نشر خوليان ريبيرا بحثه هذا عام 1915 إلا أنه لم يترجم إلى العربية. ولذلك فقد اعتمدنا في تلخيص نظريته على ما جاء منها بكتاب بالينثيا (تاريخ الفكر الأندلسي 603 – 6134) وكتاب ليفي بروفنسال (الإسلام في المغرب والأندلس: 284 – 285.

(5) شعر إبن المعتز، تحقيق الدكتور يونس السامرائي: 1/ 519 – 591.

في ذلك، ولهذا عدت الأراجيز التاريخية ابتكاراً أدبياً أندلسياً يضاف إلى سلسلة ابتكاراتهم في مجالات أخرى(1).

والواقع إن تاريخ الأندلس الشعري شهد ظهور خمس أراجيز تاريخية مطولة، الأولى وهي أرجوزة الغزال، وكان قد نظمها في أثناء توقفه مدة شهرين من مدينة (سأنتياجو) شمال الأندلس عندما كان عائداً من سفارته لدى النورمانديين، ذكر فيها قصة فتح العرب للأندلس وأورد أسماء وأعداد الأمراء الذين توالوا على حكم الجزيرة وعنها قال المقري «وليحيى بن حكم الشاعر المعروف بالغزال في فتح الأندلس أرجوزة حسنة مطولة ذكر فيها السبب في غزوها نظماً وتفصيل الوقائع بين المسلمين وأهلها وعداد الأمراء عليها وأسماءهم. فأجاد وتقصي وهي بأيدي الناس موجودة»(2).

ويقول كراتشكوفسكي أن أرجوزة الغزال «مكتوبة بطريقة موضوعية عظيمة وهي تحت تصرف الكثيرين، لكنها للأسف لم تصل إلينا»(3). غير أن كراتشكوفسكي لا يذكر لنا الناس الذين كانت الأرجوزة تحت تصرفهم. ولا أدري كيف أصدر حكمه عليها بـ (الموضوعية العظيمة) وهو يعترف بأن شيئاً منها لم يصل إليه ويذهب الرافعي إلى أن الأندلسيين شغفوا بهذه الأرجوزة إلى آخر عصورهم(4). والحقيقة أن أرجوزة الغزال تعد بالنسبة لنا الآن مفقودة، ولا أثر لها في المصادر الأندلسية القديمة الموجودة لدينا حالياً.

أما الأرجوزة الثانية فهي لـ (تمام بن علقمة ت283هـ) الذي لم تزودنا المصادر القديمة عنه ولا عن أرجوزته بشيء ذي قيمة، سوى ما يرد من ذكر مبتسر لهما في بعض تلك المصادر، فابن القوطية حين يتحدث عما رافق الفتح من أحداث يقول« وهذا الخبر في كتاب عبد الملك بن حبيب في فتح الأندلس، في أرجوزة تمام بن علقمة الوزير أو أكثره»(5). وقد تضمنت أرجوزته تلك قصة افتتاح الأندلس «ويبدو أنه ذكر فيها الأحداث التاريخية بشيء من التفصيل،

---

(1) التأثير العربي في الثقافة الإسلامية: 11، على أن هناك أرجوزة للشاعر العباسي علي بن الجهم (ت249هـ) يمكن عدها رائدة في هذا المجال.

(2) نفح الطيب: 1/ 282.

(3) الشعر العربي في الأندلس: 28.

(4) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي: 3/ 273.

(5) تاريخ افتتاح الأندلس: 32.

فسجل أسماء ولاتها وخلفائها، ووصف ما جرى فيها من الحروب منذ دخول طارق بن زياد حتى آخر أيام الأمير عبد الرحمن بن الحكم (ت238هـ)[1]. ولكن شيئاً من هذه الأرجوزة لم يصل إلينا أيضاً.

ولا أدرك السبب الذي جعل الدكتور محمد رجب بيومي يعتمد على أرجوزتي تمام بن علقمة وإبن المعتز ليحدد الأسبقية في نظم الأراجيز التاريخية بين الأندلسيين والمشارقة[2]، ويغفل أرجوزة (الغزال) التي أشار إليها ريبيرا أيضاً على الرغم من تقدم أرجوزة الأخير على أرجوزة تمام (توفي الغزال 250هـ، وتمام 283هـ، وإبن المعتز 296هـ). أما الأرجوزة الثالثة فهي للشاعر الأندلسي المعروف (إبن عبد ربه 328هـ) وهي أرجوزة مزدوجة بلغت (443) بيتاً نظمها لتخليد مغازي الأمير عبد الرحمن الناصر خلال السنوات 301 - 322هـ. والأرجوزة موجودة بكاملها في ديوانه المتداول الآن[3].

والأرجوزة الرابعة هي (لأبي طالب عبد الجبار ـ المعروف بالمتني) الذي عاش في أيام المرابطين وتوفي بعد 537هـ. وهي مزدوجة تقع في (455) بيتاً، واشتملت على علوم عده، إلا أن الجانب التاريخي فيها هو الأطول حيث بدأ، بقصة الخليقة وتسلسل فيها حتى أنتهى بذكر دولة المرابطين في الأندلس وقد وصلت إلينا هذه الأرجوزة كاملة[4].

وتذكر المصادر أن للسان الدين بن الخطيب (ت776هـ) أرجوزة تاريخية طويلة جعلها في كتاب أسماه (رقم الحلل) ويصف إبن الخطيب هذه الأرجوزة فيقول أنها تشتمل «على الدول الإسلامية كلها من غير حشو ولا تكلف إلى زماننا هذا»[5].

الموجود إذن من كل هذه الأراجيز اثنتان فقط، وعليها سيكون مدار بحثنا عن الروح القصصي الذي أشار إليه ريبيرا فأرجوزة (إبن عبد ربه) قصة تاريخية حقيقية، وهي قصة (بطولة) لأنها تروي جزءاً من بطولات القادة العرب وشدّة بأس جيوشهم واندفاعهم في

(1) فصول في الأدب الأندلسي، الدكتور حكمة الأوسي: 115.

(2) الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: 85.

(3) ديوان إبن عبد ربه، جمع وتحقيق الدكتور محمد رضوان الدايه، 181 – 210.

(4) الذخيرة، ق1 م1: 920 – 944.

(5) ينظر: كتابه نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، تحقيق الدكتور أحمد مختار العبادي: 121، ويذكر المحقق أن كتاب (رقم الحلل) مطبوع في تونس قبل أكثر من تسعين عاماً 1317هـ. ومنه نسخة خطية لم تحقق إلى اليوم هامش رقم (1): 121. غير انني لم أقع على نسخة من هذا الكتاب.

مواجهة الأخطار المحدقة. وهي أيضاً قصة (أمة) في نضالها ضد أعدائها ولهذا نجد في لأرجوزة اصطراع أكثر من أرادة، والأرجوزة وإن اعتمدت على التاريخ في تسلسل وقائعها الحقيقة، إلا أن ناظمها لم يكن مؤرخاً بالمعنى المعروف لهذه اللفظة، بل كان فناناً يدرك أهمية صنعته فلم يجعل للناحية العلمية سطوة تختفي وراءها ملامح الفن الشعري، وشخصية فلم يجعل للناحية العلمية سطوة تختفي وراءها ملامح الفن الشعري، وشخصية البطل فيها بارزة قوية واضحة وكذا بالنسبة للشخصيات الأخرى الثانوية (الموالـية ـ والمعادية) فقد منحها الشاعر حرية التصرف ـ ضمن حدود الحقيقة التاريخية بشكل أسبغ على الأرجوزة روحاً متوفرة متوثبة تشد القارئ إلى استعجال معرفة ما سيحدث أما تصويره للوحات الجاميع في اضطراعها أو في حالتي أنتصارها وخذلانها فقد جاء على شكل خلفيات مرسومة بقدر كبير من الشاعرية تزيد من وضوح الشخصيات الرئيسة. لقد استلهمت الأرجوزة البطولات والأنتصارات وراحت تتغنى بها وتعظم من شأنها وتمجد الأشخاص الذين صنعوها وهذا هو جوهر الملحمة في كل زمان ومكان. كما أن الأرجوزة استلهمت من المبنى القصصي كثيراً من العناصر والأركان فلقد ابتعدت عن غنائيتها باعتمادها على (الحدث) دون أي بروز لنشاط (ذات الشاعر) واتجهت صوب (الموضوعية القصصية)، وكان لتعدد الشخصيات وطرق تصرفها وطبيعة سرد الوقائع وتشابك الأحداث، وما يؤول الصراع إليه، أثره في تمتين البناء القصصي فيها، وإذا جوزنا لأنفسنا تحديد العناصر الملحمية فيها فإننا نجد دائماً صراعاً ملحمياً بين أرادتي أمتين في أكثر الأحوال، ثم هذا الروح القومي الطافح والانشداد إلى الإرثين الديني والقومي، ويبدو المظهر الملحمي أيضاً في طريقة خلق البطل داخل الأرجوزة ووصف خصاله وتحركاته.

وأخيراً فإن طول الأرجوزة كان بسبب تعددية الأحداث فيها، وطول أمد الصراع وهذا هو الذي منحها الميزات الأخرى التي قد لا نجدها في القصيدة الغنائية العادية.

وتبقى آراؤنا مجرد حماس نظري بحاجة إلى شواهده الملموسة. ولذلك أجد من المهم الدخول إلى الأرجوزة نفسها لنستخرج منها تطبيقات فعلية تثبت ما أوردناه.

يفتتح إبن عبد ربه أرجوزته بالتسبيح والثناء والتعظيم:

سـبحان مـن لم تحـوه أقطـارُ   ولم تكـن تُدركـه الأبـصارُ
ومـن عَنَـتْ لوجهـه الوجـوه   فمـا لـه نِـد ولا شـبيهُ

ويستغرق تمجيده للذات الإلهية أحد عشر بيتاً[1]، يعلق عليها أحد الباحثين بقوله أنها تشبه ما كانت تفتتح به الملاحم اليونانية وغيرها من رفع الصلوات إلى الآلهة[2]، ثم يبدأ بالتمهيد لظهور بطله بعرض الحال المأساوية السائدة في وقته، لكي يكون وجود مثل هذا (المنقذ) ضرورة تاريخية:

ونحن في حنادس كالليلِ	وفتنةٍ مثل غثاء السيلِ
هذا على حين طغى النفاق	واستفحل النُكّاث والمرّاقُ
وضاقت الأرض على سكانها	وإذكتِ الأرض لظى نيرانها
ونحن في غشواءَ مدلهمة	وظلمةٍ ما مثلها من ظلمة
تأخذنا الصيحة كلَّ يوم	فما تلذ مقلة بنومِ

ثم يكون الظهور الأثيري للبطل وكأنه منحة من السماء:

حتى أتانا الغوث من ضياء	طبَّق بين الأرض والسماء

فيسترسل في تمجيد مزايا هذا البطل مؤكداً على الجوانب الروحية منها:

خليفة الله الذي اصطفاه	على جميع الخلق واجتباهُ
من معدن الوحي وبيت الحكمة	وخير منسوب إلى الأئمة
في وجهه من نوره برهان	وكَفُّهُ تقبيلُها قربانُ[3]

ثم يبدأ الإحساس القومي الذي عنيناه في موضع سابق بالاتضاح، بحسبانه من أهم الضرورات التي استدعت وجود البطل لكي يحقق للأمة آمالها:

هو الذي جمَّع شمل الأمة	وجاب عنها داجساتِ الظلمة
وجدد الملك الذي قد أخلقا	حتى رست أوتاده واستوسقا

(1) ديوان إبن عبد ربه: 181.
(2) فن الشعر الملحمي عند العرب: 155.
(3) الديوان: 182.

وجَمَّـــــع العـــــــدّة والعديـــــــدا وكثّـــــف الأجنــــــادَ والحـــــشودا[1]

ويتصاعد هذا الإحساس مع توالي الانتصارات حتى نجد آثاره في أكثر من مكان في الأرجوزة ليجعل منها عملاً (تعبيرياً) قومياً يخدم الظرف آنذاك.

وفي حين يرى (ريبيرا) «إنَّ قصص البطولة الأندلسي إنما هو قصص إنساني (بشري) لا يلجأ إلى الخوارق أو العناصر الطبيعية كالشياطين والجن، وهو لا يتكلف التعبيرات المعنوية المجردة، ولا يتصنع التفصح لكي يزوق قصته ويشوق القارئ إلى تتبعها»[2]، فإننا نجد في هذه الأرجوزة ما نختلف فيه معه حول هذه النقطة. ونحن ـ وإن اتفقنا معه على خلوه من الأساطير وتدخلات الآلهة وغير ذلك ـ فإننا نلمس هنا روحاً شعرياً قد لا يتفق مع طبيعة الحقيقة التاريخية الجافة، بل ويدفعها قسراً لتقترب من شكل الخوارق والأساطير، مستغلاً قدرة الفن البلاغي في رفع القوة البشرية إلى مستوى خيالي:

فاســـتنزل الـــوحش مـــن الهـــضاب كأنمـــا حطـــت مـــن الـــسحاب

فأذعنـــــت مرّاقُهـــــا ســـــراعاً وأقبلـــــت حـــــصونها تـــــداعي

ولم يَـــدعْ مـــــن جنهـــــا مريـــــداً بهـــــا ولا مـــــن أنـــــسها عنيـــــدا[3]

ألم يصرع كلكامش ثور السماء، ويقتل خمبابا حارس غابة الأرز ؟ ولكن كلكامش بطل أسطوري، أما عبد الرحمن الناصر فشخصية تاريخية حقيقية ليس له مثل هذه السطوة ولكنه الفن الشعري الذي جعل من التاريخ قصيدة قصصية طافحة بالفن الذي ينكره ريبيرا.

لقد صورت الأرجوزة عبد الرحمن بطلاً قومياً يمتلك زمام المبادرة في كل شيء، فهو أما مقاتل يقدم الجيوش[4]، أو عسكري محنك في اختياره لقادته وتخطيطه لكسب المعارك[5]، أو مفاوض عنيد تذعن له آراء أعدائه وتستجيب له الوفود[6].

---

(1) ديوانه: 183.

(2) تاريخ الفكر الأندلسي: 609.

(3) ديوانه: 183 – 184.

(4) ينظر: ديوانه: 185، 191، 192، 197، 199، 201، 203، 205.

(5) الديوان: 187، 190، 202، 204.

(6) الديوان: 185، 192، 205، 209.

أما تصرف الشخصيات الثانوية فلا يقل فنية عن حركة الشخصية الأولى، فلقد وجه عبد الرحمن قائده إسحاق بن محمد القرشي لمحاربة حبيب بن عمر بن سواده حاكم (قرمونه) الذي أعلن التمرد والعصيان، ثم ما لبث عبد الرحمن أن عزَّزَ جيش القرشي بجيش آخر جعل على رأسه حاجبه بدر بن أحمد. وفي ذلك يقول إبن عبد ربه:

لما طغى وجاوزَ الحدودا	ونقض الميثاقَ والعهودا
أغزى إليه القرشيَّ القائدا	إذ صار عن قصدِ السبيل حائدا
ثمَّت شد أزره ببدر	فكان كالشفع لهذا الوترِ
أحدقها بالخيل والرجالِ	مشمّراً وجدٌ في القتالِ
فنازل الحصنَ العظيمَ الشأن	بالرجل والرماةِ والفرسانِ
فلم يزلْ بدربها محاصراً	كذا على قتاله مثابرا
والكلب في تهور قد انغمس	وضيّق الحلق عليه والنفس
فافترق الأصحاب عن لوائه	وفتحوا الأبواب دون رائِسهِ
واقتحم العسكر في المدينة	وهو بها كهيئة الضغينة
مستسلماً للذلِ والصغار	وملقياً يديه للأسارِ
فَنَزَعَ الحجابُ تاجَ ملكه	وقاده مكتفاً لهلكه[1]

ويرى أحمد أبو حاقه في هذا المقطع وصفاً ملحمياً يقع في صلب الملاحم، ولا يجد بينه وبين وصف المعارك عند هوميروس أو فرجيل فرقاً[2]. وإضافة لما تقدَّم فإن هذه الأرجوزة التاريخية لا ينقصها الفن أبداً، فلقد صيغت بعض مقاطعها بدقة وروية جسدت كثيراً من اللفتات الفنية التي تفتقر إليها مثل هذه المنظومات فها هو إبن عبد ربه يصف أحد المتمردين المعلقين على آلة الصلب مع مجموعة من أتباعه:

فهاكه مع صحبِهِ في عِدِّه	مصلَّبين عند باب السده
قد أمتطى مطيةً لا تبرحُ	صائمةً قائمةً لا ترمحُ
مطيةٌ لم يعرُها انكسار	يُطِبُّها النجارُ لا البيطارُ

(1) الديوان: 191، وتنظر الصفحات: 195، 196.

(2) فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب: 155.

كأنّـــــه مـــــن فوقهــــا أســــوار عينـــــاه في كلتيهمــــا مــــسمار[1]
مباشــــراً للـــــشمس والريــــاحِ علــــى جــــوادٍ غــــير ذي جِمــــاحِ
يقـــــول للخـــــاطر بـــــالطريقِ قـــــولَ مُحـــــبٍ ناصـــــحٍ شـــــفيقِ
هــــذا مقــــام خــــادمِ الــــشيطانِ ومـــن عـــصى خليفـــة الـــرحمنِ[2]

فحين يرد مثل هذا الوصف في أرجوزة يفترض بأنها تاريخية فإن ذلك يعني تحولها إلى عمل فني يحاول أن ينفلت من أسار منهجية التاريخ باتجاه روعة الشعر، وهذا ما قصدته بالروح الملحمي الذي داخل الأرجوزة فضلاً عن السياق القصصي الذي كان عماد بنيتها.

ويختتم إبن عبد ربه أرجوزته بمقطع بالغ الروعة اعتمد في بنائه على الوصف والحوار، وفيه تتحلى مثالية البطل وسماحته وحسن سياسته وتدبيره وشجاعته، وترد في هذا المقطع أخبار آخر الفعال المهمة التي أنجزها عبد الرحمن، بعد أن أحكم سيطرته على أعدائه وطهر الأرض من دنس كل مارق، وجاءه الباقون من الأعداء منكسرين معلنين استسلامهم أمامه[3].

أما آخر بيتين في الأرجوزة فتلخصان كل شيء، فالمحارب لم يكن ليرتحل عن صهوة جواده وهو يرى الخطر المحدق بالأرض والناس. أما الآن فليركن الفارس إلى الهدوء بعد أن اطمأن إلى أنه أنجز كل ما يريد، فلقد حرر الأرض وأمن الناس:

ثــــم ثنــــى الفــــارسُ مــــن عنانــــهِ وقـــد شـــفى الـــشجي مـــن أشـــجانه
وأمـــــن القفـــــارَ مـــــن أنجاسِـــــها وطهـــــر الـــــبلادَ مـــــن أرجاســـــها[4]

وليس بوسع أحد أن ينكر ـ بعد كل ما عرضناه ـ الأثر القصصي الأكيد في هذه الأرجوزة ـ إن لم يكن الطابع الملحمي ـ ولحن هنا لا نزعم أن إبن عبد ربه قد أحدث ملحمة عربية، فمع كل ما وجدناه في أرجوزته فإنها تبقى قصية إلى حد بعيد عن طبيعة الملاحم التي نعرفها.

---

(1) الأسوار: الذي يرمي السهام بمهارة وهو ثابت على ظهر فرسه.
(2) الديوان: 203.
(3) الديوان: 209.
(4) ديوانه: 210.

أما الأرجوزة الثانية فهي أرجوزة أبي طالب عبد الجبار الملقب بـ (المتنبي) وهي لا تقدم لنا أي فائدة في بحثنا عن الأثر القصصي في الأراجيز الأندلسية فهي لا تتعدى كونها تاريخاً منظوماً بطريقة مستعجلة لا تغني المؤرخ ولا الأديب ويبدو أن سعة الرقعة التاريخية التي تحدث عنها ـ منذ بدء الخليقة إلى أيام المرابطين في القرن السادس الهجري ـ هي التي اضطرته إلى هذه المعالجة والاختصار الشديدين. إضافة إلى افتقارها إلى أي لمسة فنية.

وقد قدم لعرضه التاريخي بعرض تحدث فيه عن علوم تبدو بعيدة عن غرض الأرجوزة التاريخي مثل البحث في علوم الفلسفة والتصوف والنظر في الملكوت وغيرها أما في عرضه التاريخي فهو لا يزيد عن ذكر الأسماء وتوالي ظهورها مع حديث مبتسر جداً عن بعض أعمالها. فيقول عن فتح الأندلس مثلاً:

وزمن الوليد كان فتحها	بحسب ما قدم قبل شرحها
وبعد كم حرب وكم من هول	ليوسف الفهري والصميل
استوسق الملك بهذي الناحية	لعابد الرحمن بن معاوية
ثم تولاها إبنه هشام	حتى أتاه بعدها الحِمام
فبايعوا إبنه المسمى الحكما	فأبرم الحُكم له وأحكما
ثم تولى عابد الرحمن	سليله أسخى بني مروان
ذا بصر بالشعر والآداب	وراسخاً في العلم بالحساب
ثم إبنه المنذر وهو الأكبر	ثمت عبد الله وهو الأصغر[1]

على مثل هذا النسق كان العرض التاريخي يجري في الأرجوزة، وهو ـ كما رأينا ـ لا يفيدنا في مجال بحثنا هذا. غير أننا ما نزال نأمل ظهور أرجوزتي الغزال وتمام بن علقمة اللتين يبدو أن فيهما شيئاً يفيد في مجال البحث عن الفن القصصي في الأراجيز من أهم المصادر التي بنيت عليها بعض كتب التاريخ الأندلسي القديمة.

(1) ديوانه: 212.

الفصل الأول

القصة في شعر الغزل

الفصل الأول

القصة في شعر الغزل

إشتملت الحضارة الراقية التي شهدتها الجزيرة خلال الحكم الإسلامي على مختلف مظاهر الحياة وأنشطتها، وكان من أبرز ملامح تلك الحضارة إعتزاز الأندلسيين الكبير بالمرأة على اختلاف منزلتها الاجتماعية. ولم يكن هذا الأمر ليتحقق لو لم تكن المرأة الأندلسية قد استفادت من الحرية التي وفرها لها المجتمع فساهمت في صنع الحياة من خلال حركتها الدائبة ومشاركتها في كثير من الأنشطة التي كانت حكراً على الرجال، فكان منهن الأميرات وربات القصور اللواتي أسهمن في إدارة دفة الحكم وصنع القرار السياسي، كالملكة (صبح) زوجة الخليفة (الحكم بن عبد الرحمن). واعتماد الرميكية زوجة المعتمد بن عباد، وكان منهن أيضاً الفقيهات والكاتبات والعالمات والمؤدبات والشاعرات[1]. وقد اعترف أديب الأندلس الكبير إبن حزم في كتابه طوق الحمامة بأنه تلقى تعليمه في بداية نشأته على أيدي النساء[2]. وهناك الجواري والحظيات ممن كان لهما أعظم الأثر في تنشيط الحركة الشعرية عن طريق مجالستهن ومساجلتهن لكبار الشعراء والأدباء.

وخلاصة القول أنَّ المرأة الأندلسية كانت متحررة إلى حد كبير[3]. وقد تجاوزت حريتها الحدود التي كانت تقف عندها حرية المرأة المشرقية في بغداد وغيرها، ذلك إنَّ حريتها تلك كانت مشفوعة بتقدير المجتمع وأجلاله لها[4]. فلقد كان الأندلسيون يكنون للمرأة الحب والاعتزاز، ولم تكن هناك قيود لها سطوتها العنيفة التي تحول دون انطلاق المرأة إلى آفاق إنسانية رحبة أثبتت من خلالها إنسانيتها وقدرتها على المساهمة في بناء المجتمع، فاستحوذت بذلك على تقدير الأندلسيين واعتزازهم «فخرجت نساء الأندلس بنشاطهن إلى الحياة العامة، سواء في ذلك سيدات المجتمع الراقي أو بنات الطبقة الفقيرة والجاريات، وسجل لهن تاريخ الأندلس صفحات من الجد»[5].

---

(1) نفح الطيب: 1/ 396 – 399.

(2) طوق الحمامة، إبن حزم الأندلسي، تحقيق صلاح الدين القاسمي: 121.

(3) إبن حزم الأندلسي حياته وأدبه، الدكتور عبد الكريم خليفة: 211.

(4) إبن زيدون، الدكتور شوقي ضيف: 9.

(5) شمس العرب تسطع على الغرب، زيغريد هونكه: 522.

وبسبب هذا فقد شهد المجتمع الأندلسي سمواً عاطفياً متصاعداً بدا أثره في وفرة ما وصل إلينا من شعر غزلي تضافرت على ازدهاره ـ فضلاً عن مكانة المرأة ـ والطبيعة الأندلسية الساحرة والروح الأندلسي الرقيق الذي تميز بتذوقه العالي للجمال واستجابته لدواعيه. فلقد «كان كل شيء في بيئة الأندلس الجميلة يغري بالحب ويدعو إلى الغزل. ومن ثم لم يكن أمام القلوب الشاعرة إلا أن تنقاد لعواطفها، فأحبت وتغزلت ثم خلفت وراءها فيضاً من شعر الغزل الرائع الجميل»[1].

ويرى الدكتور طه حسين أنَّ الحب في الأندلس قد وصل إلى درجة خطيرة وعظيمة دفعت الفقيه الفيلسوف إبن حزم، وهو متشرد في منفاه، إلى البحث فيه ودراسته وتحليله حتى وضع فيه مؤلفه النفيس (طوق الحمامه). ويستنتج من خلال قراءته في الكتاب أنَّ الحب لم يكن أمراً يشغل بال إبن حزم فقط وإنما يشغل الناس جميعاً لاسيما المثقفين منهم. ولهذا السبب فإنَّ الدكتور كان يرى في الأندلس «صورة وطن كان الناس فيه يتذوقون الحب ويبلون لذاته وآلأمه، يتعرضون له كما يتعرضون لغيره من محن الحياة، بل يتعرضون له كما يتعرضون للموت، لا فرق في ذلك بين أصحاب الجد منهم وأصحاب الهزل، ولا بين الذين يفرغون للعلم والذين والذين يفرغون للأدب والفن والذين يفرغون للسياسة والحروب»[2].

ولقد حفظت لنا كتب الأندلس القديمة ودواوين الشعراء ذخيرة غزلية ضخمة تعكس لنا واقع الحب في الأندلس وتمثل تعقيداته وملابساته وتوضح لنا اتجاهاته على الرغم مما يمكن أن يداخلها من نواحي التقليد والتبعية. وبأمكاننا استخراج أبرز ملامح شعر الحب الأندلسي من خلال هذا الموروث الكبير لنجد أن خصوصية أندلسية تفرض نفسها وتحملنا على عدم إخضاع شعر الحب الأندلسي كله للمقاييس التقليدية التي ننظر بها إلى مثيله في المشرق. ففي الأندلس حالة اصطراع حضاري مستمر بين القوميات والأديان واللغات والثقافات والأذواق، وفيها في الوقت نفسه حركة تلاقح واندماج وتقارب بين ذلك كله. فكانت أجيال المولدين نماذج واقعية تشهد على اتساع العقليات وتعمق الثقافات وتسأمي الأذواق وتعقيد النفسيات وتأزمها. الأمر الذي أبعدها عن روح البساطة أو البراءة التي تتحلى في دخيلة الإنسان العربي وهو في صحرائه أو حتى حين استقر وأنجز حضارته المشرقة في العصور العباسية.

---

(1) الأدب العربي في الأندلس (عتيق): 169.

(2) ألوان: 104 – 105.

على هذا فليس بوسع أحد مطالبه الشاعر الأندلسي أن يكون ـ مثلاً ـ عذرياً بالمعنى الذي عرفته الحجاز في القرن الأول الهجري، وليس من واجبه أن يكون كذلك في مجتمع لا يحقق له هذا المفهوم ولا يلتزم به، وإذا ما حاول الشاعر الانسلاخ عن مواضعات هذا المجتمع فهو واقع في أسر التقليد والتبعية بدون أدنى ريب. ولنا في ما وصل إلينا من قصص الحب الأندلسي أمثلة تؤكد ما ذهبنا إليه، ومنها قصة الحب العنيف الذي جمع بين ولادة وإبن زيدون فهي على سموها العاطفي وعلى الرغم مما أبدعه حولها إبن زيدون من قصائد خالدة، فإن تلك العلاقة كانت منطوية على مداخلات تنأى بها عن مفهوم العذرية أو العفة على أقل تقدير. أما قصص الحب التي يزخر بها كتاب (طوق الحمامة) فهي في أكثرها تنم عن تعقيدات نفسية واضحة , كقصة الشاب الذي يستمد من دمه ليكتب به رسائل لمحبوبه، وقصة الآخر الذي جرحه محبوبه بمدية فكان يهيم بالجرح ويقبله ويندبه، هذا غير الذين ماتوا بسبب العشق أو أصابهم الجنون فلجئوا إلى الأنتحار[1].

وتلك هي بلا شك ضريبة التقدم الحضاري الذي ينزع عن الإنسان أثواب براءته ويجعله راضخاً لمتطلبات واقعه لهذا السبب فإننا لا نجد في الأندلس شاعراً عذرياً بالمفهوم الحجازي لهذه اللفظة، ولا نجد كذلك شعراً غزلياً يرفض الحاجة الجسيمة أو يجعلها (شيئاً ثانوياً)[2] أو لا يهتم بجمال الأنثى الجسدي أو يقتصر على محبوبة واحدة يذوب فيها روحياً بعيداً عن نوازع الجسد[3].

لقد عملت على ظهور الشعر العذري في المشرق دوافع دينية واجتماعية ونفسية مختلفة[4]. والواقع الأندلسي قد لا يتلاءم مع كثير من هذه الدوافع أو لا يستجيب لها، لهذا فمن غير الممكن البحث عن شعر عذري لدى الأندلسيين يشبه شعر الحجازيين، ومن الخطأ أيضاً مقارنة شعرهم الغزلي بشعر أولئك لأجل إثبات شدة التطابق والخلاف فيما بينهم.

---

(1) طوق الحمامة: 95، 185، 177، 192.

(2) الحب العذري، الدكتور أحمد عبد الستار الجواري: 35.

(3) الغزل في العصر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي: 151.

(4) تنظر أسباب قيام الحب العذري المشرقي في دراسة الحب في الأدب العربي، الدكتور مصطفى عبد الواحد: 1/ 25، حديث الأربعاء، الدكتور طه حسين: 1/ 237.

إلا أنَّ هذا الأمر لا ينفي وجود غزل أندلسي عفيف عذب تندرج ضمن معانيه كثير من صور العذرية المشرقية القديمة، فلا نجد فيه ـ مثلاً ـ طوفاناً حسياً صارخاً على الرغم من أنه لم يكن يلغي الحاجة الجسدية تماماً. ولم يكن حضور المرأة فيه استجابة لتلك الحاجة فحسب، وإنما قد يفرض حضورها تصوير خلجات إنسانية شفافة ورقيقة. ويجري تصوير ذلك كله على وفق أسلوب لا تدخل الصراحة والتكشف فيه إلا لماماً. والحق فإنَّ الأدب الأندلسي «قد شهد ضروباً من الحب السوي الجميل الذي عبر عنه الشعراء بقصائد خالدة لا يزال الإنسان العربي ينتشي بها إلى اليوم، ولا تمثل هذه القصائد إلا التعبير الأدبي الرائع عن الاتجاه العفيف في شعر الغزل»[1]، وفي شعر الغزل الأندلسي كثير من هذا النوع، أما الباقي فشأنه شأن الغزل الحسي أو الماجن في المشرق من حيث طغيان الصراحة في الألفاظ والتكشف في المعاني، والتعمد في رسم الصور التي قد تأخذ مأخذاً من التهتك والاستهتار.

وفي بحثنا عن القصص العاطفي في شعر الغزل سنعمد إلى هذين الاتجاهين الرئيسين ولا نهمل البحث في المسارب الأخرى التي سلكها شعر الحب عند الأندلسيين.

القصص في شعر الغزل العفيف:

تشيع في شعر الغزل الأندلسي قصص كثيرة تختلف في مضامينها واتجاهاتها وصياغتها، فمنها ما وافق القصص الغزلي الذي عرفه الشعر المشرقي من لدن دخول أمرئ القيس إلى خدر عنيزة[2]. إلى حين بلوغه أكثر صفات التكامل في قصة (ليلة ذي الدوران) في قصيدة عمر بن أبي ربيعة الرائية المشهورة[3]، حيث أدخل عمر إلى هذا النوع من القصص نوعاً من الإغناء والتعقيد الذي رفعه إلى مستوى لم يبلغه على يد أمرئ القيس[4].

ويمكننا أن نطلق تسمية قصص (الزيارة الليلية) على تلك القصائد القصصية التي يغامر فيها الشاعر بزيارة حبيبته متخطياً الحواجز ومتحدياً الأخطار في سبيل الوصول إليها. وأكثر ما يكون ذلك تحت جنح الظلام. وقد يجري العكس، إذ تكون الحبيبة هي الزائرة فتقضي الليل عند حبيبها ثم تودعه وتنصرف حينما تلوح تباشير الفجر. إن قصص الزيارة هذه بنوعيها

---

(1) إتجاهات شعر الغزل في عهد الطوائف: 81.

(2) ديوان أمرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: 10.

(3) ديوان عمر بن أبي ربيعة: 97.

(4) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، الدكتور شكري فيصل: 395.

(الرجالي والنسوي) هي واحدة من أوسع المحاور التي دار حولها القصص الغرامي في الشعر الأندلسي. ولهذا جعلناها البداية في بحثنا هذا.

وتطالعنا في شعر الغزل العفيف نماذج قصصية تندرج ضمن (قصص الزيارة الليلية) وقد بقى الهيكل العام لهذا النوع خاضعاً لتأثير النموذج المشرقي الذي رسمه شعراء ما قبل الإسلام، فهو لا يخرج في أفكاره ومعانيه عما ورد في النماذج المشرقية ـ مع تسليمنا بوحدة المشاعر الإنسانية في خطها العام على مختلف الأزمنة والأمكنة ـ ولكن الخضوع الذي نقصده هو الخضوع الفني الذي أفرز تطابقاً في بناء هيكل القصة وفي ترتيب المشاهد وتسلسل الحدث وصولاً إلى النهاية الموحدة في جميع نماذج هذا الضرب من القصص. وسنثبت هنا قصيدة للشاعر إبن هانئ الأندلسي (ت362هـ) تعد نموذجاً جيداً يكشف لنا قوة التأثير المشرقي:

نظرتُ كما جلَّت عقاب على أرم ... وإني لفرد مثلما إنفرد الزلَم[1]

بمرقبةٍ مثل السنان تقدمت ... خياشمه واستردف العاملُ الأصم[2]

فلا قلة شهباء إلا ربأتها ... ولا عَلَمٌ إلا رقأت ذرى العلم[3]

فقلت أدارَ المالكية ما أرى ؟ ... بأسفل ذي الوادي أم الطلح والسَّلم[4]

وأكذبني طرفي فخفضت كلكلاً ... وأطرقتُ إطراق الشجاع ولم أرم[5]

فلما أجن الشمس ريب من الدجى ... ولف سوأم الحي سيل من الغنمْ

عرفت ديار الحي بالنار للقرى ... تشبُ وبالألجوج يُذكى ويضطرم[6]

وأرعيتها سمعي وقد راعني لها ... صهيل المذاكي قبل قرقرة النعم[7]

فلما رأيت الأفق قد سار سيرة ... مجوسية واسحنكك اللوح وادلهم[8]

ولم يبقَ إلا سامر الحي هادر ... من البُزل أو غريدُ سربٍ من البهمْ

---

(1) جلت: رفعت رأسها ونظرت، ارم: حجار تنصب علما في الصحراء، الزلم: قدح لا ريش عليه.

(2) المرقبة: المكان المشرف على ما حوله، استردف: تأخر، العامل: صدر الرمح، الأصم: الصلد المتين.

(3) القلة: أعلى الجبل، الشهباء: الصعبة المرتقى، ربأتها: صعدتها، رقأت: صعدت.

(4) الطلح والسلم: نوعان من الشجر

(5) الكلكل: الصدر، الشجاع: الحية، لم أرم: لم أغادر مكاني.

(6) الالجوج: نوع من عيدان الطيب يتبخر بها.

(7) قرقرة: هدير، النعم: المال الراعي.

(8) سيرة مجوسية: أي سيرة مظلمة، اسحنكك: اشتد ظلامه، اللوح: وجه الأرض.

طرقت فتاة الحي إذ نام أهلها ... وقد قام ليلُ العشقين على قدمْ
فقالت: أحقا كلما جئت طارقاً ... هتكت حجاب المجد عن ظبية الحرمْ
فسكنت من إرعادها وهي هونةٌ ... ضعيفةُ طي الخصر في لحظها سقم[1]
أضم عليها أضلعي وكأنها ... من الذعر نشوى أو تطرّقها لِمَم[2]
أميل بها ميل النزيفة مُسندا ... إلى الصدر منها ناعم الصدر قد لجم[3]
ولم أنسها تثني يديَّ بمطرف ... لطيفٍ على المسواك مختضب بدم[4]
فَبتُّ أداري النفس عما يريبها ... ونام القطا من طول ليلي ولم أنمْ
ولم أنسَ منها نظرة حين ودعت ... وقد ملئت دلو الصباح إلى الوذم[5]
أنازعها باللحظ سراً كأنما ... تعلّم منها اللحظ ما نسي القلمْ
وقد أحكم الغيران في سوء ظنه ... فما شكٌ في قتلي وإن كان قد حلم[6]
فبات بقلب قد توغر خِلْبُهُ ... علي وشبت ناره لي واحتدم[7]
وأقبل يستافُ الثرى من مدارجي ... ومسحب إذيالي على الرغل والينم[8]
فما راعه إلا مكان توكؤي ... على سية القوس المغشاة بالأدم[9]
ومسقط قدح من قداحي على الثرى ... ومنقد ذيلٍ من ذيولي على الأكَمْ
يطيف بأطناب القِباب مُسهداً ... فينشق ريحَ الليثِ والليثُ في الاجمْ

---

(1) ارعادها: اضطرابها، هنونة: رقيقة غير غليظة.
(2) تطرقها: أتاها، لمم: حنون.
(3) النزيفة: السكرى، لجم: نهد صدرها.
(4) المطرف: الأصبع الذي خضب طرفه بالحناء.
(5) الوذم: حافة الدلو، وهنا كناية عن بدء النهار.
(6) الغيران: قد يكون الزوج، أو ربما أي حارس أو قريب آخر.
(7) توغر: اغتاظ، خلبه: غشاؤه.
(8) يستاف: يشم، الرغل والينم: نباتان صحراويان.
(9) سية القوس: ما عطف من طرفها.
(10) القيل: اسم كان يطلق على ملوك اليمن وأمرائها.
(11) العمم: الذي يعم خيره أو عقله.
(12) ديوان إبن هانئ الأندلسي، تحقيق كريم البستاني: 393 وما بعدها.

لـــدى بنـــت قيـــل قـــد أجـــارت عميـــدها فكفـــت عميـــد الحـــي عنـــه وإن رغـــم[10]
وتقـــسني حيـــاءً أن يلـــم بخـــدرها فتنفيـــه عنهـــا هيبـــة المجـــد والكـــرمْ
فبتنـــا نناجـــي أمهـــات ضـــميره وقـــد مـــلَّ مـــن رجـــم الظنـــون وقـــد سَـــئِمْ
هتكـــت ســـجوف الخـــدر وهـــو بمرصـــد فلمـــا تعارفنـــا همـمـــتُ بـــه وهـــمْ
فبـــادرت ســـيفي حـــين بـــادر ســـيفه فثـــار إلى مـــاضٍ وثـــرت إلى خـــذمْ
ونبـــه أقـــصى الحـــي إنـــي وتـــرتهم وقـــد عـــلَّ صـــدر الـــسيف مـــن ماجـــد عمـــم[11]
فمـــا أســـرجوا حتـــى تعثـــرت بالقنـــا ولا ألجمـــوا حتـــى مرقـــتُ مـــن الخـــيمْ
ومـــن بـــين بـــرديَّ اللـــذين تراهمـــا رقيق حواشي النفس والطبع والشيم[12]

إنَّ طغيان عنصر الحكاية على هـذه القصيدة واعتمـاد هيكلـها الـسردي علـى الوصـف والحوار والاستبطان أضعف كثيراً من الخصائص الغنائية فيها. وجعلها شـاحبة مفتقـرة للـسمت الجمالي الذي توفره الغنائية للنص الشعري، زاد من أثـر ذلـك وضـوح الشخـصيات (الـشاعر، الحبيبة، الغيران، رجال الحي)، كما كان لتطور الحدث والنهاية الدموية التي أنتهى إليها أثر كـبير في تأكيد الموضوعية القصصية هنا.

ويبدو الأثر المشرقي جلياً في هذا النص. ولو حاولنا تتبعه لوجدنا ظلاله ملقاة علـى كـل مشهد من المشاهد التي رسمها إبن هانئ، يبدو ذلك في مشهد التعرف على حي الحبيبة، الأنتظار والترقب حتى حلول الظلام ونوم جميع أهل الحي، ثم كيفية انسلال الشاعر إلى خيمة حبيبته وما دار بينهما. وإلى هذا الحد يبدو هذا التقارب وثيقاً بين إبن هانئ وبـين بعـض النمـاذج المـشرقية المشابهة له في موضوعه. على الرغم من أنَّ الواقع الحضاري للأندلس في القرن الرابـع الهجـري قد لا يشير إلى أي مظهر من المظاهر التي أشار إليها الشاعر في قصيدته.

ولو تجاوزنا هذا كله لوجدنا أثر الموروث المشرقي في لغة القصيدة وأسلوبها فحين يتعمـد إبن هانئ إيراد ألفاظ من مثل (الأنجوج، أسحنكك، هونـه، الـوذم، الرغـل، واليـنم) فـإنَّ ذلـك انسياقٌ واعٍ وراء لغة قديمة صرف الشعراء المشارقة أنفسهم عنها منـذ القـرن الـثاني الهجـري أو ربما قبل هذا التاريخ.

وعلى الرغم من كل مظاهر التبعية هذه فإنَّ إبن هانئ أدخل على هذا الـنمط القصـصي حدثاً طارئاً لم يألفه الشعر العربي حتى وقته. ويتجلى ذلك في النهايـة المأسـاوية لقـصيدته حـين

عمد إلى قتل (الغيران) الذي كان يتقصى أثره. فعندما تمت المواجهة بينهما عاجله الشاعر بسيفه وتركه صريعاً وسط جلبة الحي واضطرابهم وهم يحاولون اللحاق به. وهذا المشهد من أقوى وأعنف مشاهد القصيدة وأكثرها حركة وحيوية. ويجدر بنا أن نبحث عن الدوافع التي حدّت بإبن هانئ إلى النظم في هذا الموضوع وهو الشاعر الذي يعيش بين متنزهات الممدوحين وقصورهم. هل كان عمله هذا بسبب الرغبة في تقليد كبار شعراء المشرق ومجاراتهم للأتيان بما لم يأتوا بمثله؟ أو إنّه حاول إظهار قوة ملكته الشعرية وثراء خزينه اللغوي وتعمقه في استيعاب الأرث القومي العربي؟ إننا إذ لا ننكر التأثير المتوقع لكل هذه الاحتمالات إلا أننا لا نجعلها السبب الأول أو الوحيد الذي دفع به إلى هذا الأمر. وشفيعنا في ذلك الدراسات التي تعرضت لشخصية الشاعر وحللت نفسيته. فقد أكدت الدراسات أن في إبن هانئ حدة في الطبع بدت في سيرته ونتاجه الأدبي، كما أنَّ في سلوكه كثيراً من الاستهتار والميل إلى تتبع الملذات مع ضعف واضح في عقيدته الدينية[1]. فكان من نتيجة ذلك أن مات ميتة غامضة لم يعرف لها سبب[2].

إنَّ مثل هذا الطبع الحاد والنفسية القلقة ربما لجأت إلى الشعر لتتخذ منه متنفساً تجسد من خلاله بعض ما يتأجج في داخلها من فورة واضطراب وتطلع إلى تأكيد معاني الرجولة والشجاعة والحب، ولهذا يكون موضوع (الزيارة الليلية) من أكثر الموضوعات التقليدية الموروثة قدرة على استيعاب كل تلك المعاني. فالتقليد لم يكن مقصوداً لذاته في هذه القصيدة بقدر ما كان استعارة لهيكل قصصي موروث يتداخل أحياناً بين ثنايا أغراض شعرية أخرى في القصيدة الواحدة. يعزز من ذلك أن قصة إبن هانئ لم تنفتح على أي غرض شعري آخر، فبقيت القصيدة كلها مخصصة لتجسيد أحداث تلك القصة.

ومما ساعد على إضعاف أثر التقليد أيضاً اختفاء بعض اللوازم التي غدت وكأنها مسلمات في مثل هذه القصص عند المشارقة، ومن ذلك خفوت لهجة التقريع التي تتوجه بها الحبيبة دائماً إلى الشاعر حينما يفاجئها وهي في خبائها فتلومه على تهوره وتذكرهُ بشدة بأس حراسها، ولا نجد كذلك عند إبن هانئ إهتماماً شديداً في تصوير اللحظات العاطفية بما فيها من وجد ووله وهيأم، إذ اختصر في ذلك اختصاراً بيناً وكأنه كان يتعجل الوصول إلى ذكر المجابهة

(1) الأدب الأندلسي (هيكل): 244.

(2) تبيين المعاني في شرح ديوان إبن هاني، زاهد علي: 22.

بينه وبين ذلك الرجل (الغيران) الذي راح يتقصى أثر غريمه الشاعر بكل ما أوتي من قوة وفراسة صورها لنا إبن هانئ في قصيدته تصويراً دقيقاً أخاذاً.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن البيت الأخير في القصيدة ينطوي على صورة تدخل في جوهر معاني وأخلاق الفروسية الأوربية في القرون الوسطى. فالبطولة ودماثة الخلق ورقة النفس والشيمة العالية هي نفسها أخلاق أولئك الفرسان الجوالين الذين كانوا يتفاخرون بزياراتهم الغرامية لحبيباتهم ومحظياتهم من الأميرات وربات القصور وغيرهن من نساء الطبقات الراقية. فقد كان هؤلاء الفرسان يخوضون نزاعات مسلحة مع ولاة الأمور أو الحراس في سبيل الوصول إلى حبيباتهم. ولعل بين الأمرين صلة ما تحتاج إلى شيء من التأكيد[1].

ومع كل ما ذكرناه فليس بمقدورنا إخراج محاولة إبن هانئ هذه من أطار التقليد الذي كان طابعاً عاماً شمل أكثر قصص الزيارة الليلية عند الأندلسيين، وإذا كانت في قصيدة إبن هانئ ناحية تجديده، فإنَّ قصائد باقي الشعراء لا تخرج البتة عن خط التبعية الموضوعية والفنية للنهج المشرقي. ففي قصيدة لإبن حزم (ت456هـ) يتحدث فيها عن مغامرة من هذا النوع نجده عامداً إلى أنتخاب المفردات القاموسية القديمة ومشاهد الصحراء، وصور شعراء المشرق:

وما ظبيةٌ أدماء تعلو أراكها ... وتعطو وقد وافى بريرٌ وعلَّفُ
بأحسن منها يوم ريعت لزورتي ... فراغت على أترابها تتشوفُ
وقالت: أما تثنيك رقبةُ حارسٍ ... وأنيابُ ليث في العرينة تصْرِفُ
ودون الذي أملت أجردُ سابحٌ ... وأسمرُ عراص وأبيض مرهفُ
فقلت لها: بعضُ الذي بك فانثنت ... والجز ميعاداً بخيلٌ مُسوِّفُ[2]

ويتأكد لدينا جانب التقليد عندما نجد مثل هذا النموذج القصصي متكاملاً في قصيدة ملك أو أمير فحقيقة الواقع الاجتماعي لمثل هذه الشخصية لا تضطر إلى ركوب سبيل المغامرة

(1) وضع الدكتور عمر الدسوقي فصلاً في كتابه (الفتوة عند العرب) تحدث فيه عن أثر الفتوة العربية في نظام الفروسية الغربي: 259 – 319.

(2) الذخيرة ق1 م1: 177، وللغرض نفسه تنظر: الإحاطة: 1/ 248.

حتى يصل إلى من يحب، ولكنه يعمد إلى أنتخاب مثل هذه النماذج في مقدمة قصائد الفخر ليؤكد من خلالها كثيراً من معاني الرجولة والتفاخر بالشجاعة[1].

ويستغل الشاعر الأندلسي قصة الزيارة الليلية فيجعلها مقدمة لقصيدة مديحه ويطوعها طواعية فنية يصل من خلالها إلى الممدوح. فلا تكون القصة عندئذٍ كياناً مستقلاً عن الهيكل العام للنص بل لها من المبررات ما يجعل وجودها ضرورة فنية تستدعيها القصيدة. من ذلك القصة التي يوردها الشاعر أبو مروان بن سراج في مقدمة قصيدة يمدح بها المظفر بن جهور:

قالت فتاتهم وقد نبَّهتها ... والليل مُلقى كلكلٍ وجرانِ
كيف اجترأت على تجاوز من ترى ... من نائم حولي ومن يقظانِ
أولستَ إنساناً وما أن تنتهي ... هذي نهاية جرأةِ الإنسان
فأجابتها إنَّ إبن جَهْور الرضي ... منع المخاوف أن تحل جناني[2]

ولا تخلو مثل هذه النماذج التقليدية من إضافات أندلسية يعمد إليها الشعراء أحياناً فيكون لتداخلها أثر جميل يضفي على ذلك النمط المألوف في القصة نوعاً من الجدة، من ذلك محاولة الشاعر إبن دراج القسطلي (ت421هـ) إشراك حصانه وجعله طرفاً في القصة عن طريق استبطان مشاعر ذلك الحيوان وهو يرنو إلى الشاعر وحبيبته وهما يتنازعان أعنف لحظات الحب:

والطرف مرآة عيني أستدل به ... على الصباح إذا ما خيفَ ساطعُهُ
فبات يعجب من ظبي يصارعني ... وقد يجنُّ على ليثٍ أصارعهُ
وما رأى قبلها قرناً أعانقه ... إلا وودع نفساً لا تراجعهُ[3]

في حين نجد الأثر الأندلسي واضحاً في لغة القصيدة وأسلوبها وصورها في بقية النماذج القصصية التي طرقت هذا الموضوع. فهي إذ تستعير فكرة (الزيارة الليلية) فإنها لا تدع هذه الاستعارة مقتصرة على الخصائص الموروثة فقط. ولكنها تغلف ذلك كله بمسحة أندلسية براقة

---

(1) ديوان ملك غرناطة، يوسف الثالث: 72.

(2) قلائد العقيان: 606.

(3) ديوان إبن دراج القسطلي، تحقيق الدكتور محمود علي مكي: 114، وصفحة 132.

تبدو في تطويع فنون البلاغة لإخراج المعنى القديم بصورة جديدة تزهو بحلة قشيبة. وأكثر ما نجد ذلك عند الشاعر إبن خفاجة (ت533هـ):

وجئت ديار الحي والليلُ مطرقٌ ... منمم ثوب الأفق بالأنجم الزُهرِ
وطار إليها بي جناح صبابةٍ ... فطار بها عني جناح من الذُعرِ
فقلت رويداً لا تُراعي فإننا ... لَتُطوى ضلوع الليل منا على سِرٍّ
وقد خلعت ليلاً علينا يدُ الهوى ... رداءَ عناقٍ مزقته يدُ الفجرِ[1]

أما النوع الآخر من قصص (الزيارة الليلية) فهو الذي تكون فيه الحبيبة هي صاحبة الزيارة والشاعر مستقر في مكانه وتسير الحادثة في هذا النوع على نمط واحد، وتخفت الحركة داخل القصة، ويضمحل الحوار إلى حدٍّ ما. حتى ليغدو النموذج موحداً وجاهزاً عند جميع الشعراء، ويكون الوصف هو الأداة السردية الرئيسة التي يلجأ إليها الشاعر، ذلك أن محدودية الحدث لا تضطره إلى إدخال وسائل أخرى إلى قصته. ولنا في قصيدة الشاعر إبن بقي (ت540هـ) تطبيق على ما ذهبنا إليه:

بأبي غزالٌ غازلته مقلتي ... بين العذيب وبين شطّي بارقِ
وسألت منه زيارة تشفي الجوى ... فأجابني منها بوعدٍ صادقِ
بتنا ونحن من الدجى في لجةٍ ... ومن النجوم الزُهر تحت سُرداقِ
عاطيته والليلُ يسحبُ ذيله ... صهباء كالمسكِ الفتيق الناشقِ
وضممته ضمَّ الكمي لسيفه ... وذؤابتاه حمائلٌ في عاتقي
حتى إذا أخذت به سِنة الكرى ... زحزحته عني وكان مُعانقي
أبعدته عن أضلُعٍ تشتاقهُ ... كيلا ينام على وسادٍ خافقِ
لما رأيت الليل آخر عهده ... قد شاب في لمم له ومفارقِ
ودَّعت من أهوى وقلتُ تأسفاً ... أعزِزْ عليَّ بأن تكون مُفارقي[2]

---

(1) ديوان إبن خفاجة، تحقيق سيد غازي: 23. وللغرض نفسه تنظر: 282، 338، 240.

(2) ديوان إبن بقي الأندلسي، جمع وتحقيق ودراسة الدكتور محمد مجيد السعيد، دمشق، دار كوثاط، 1997: 70.

وأول ما يلاحظ على الخصائص الفنية لهذا النوع هو اختفاء أكثر مظاهر الموروث الصحراوية وابتعاد الشاعر عن المفردة القديمة، وتوجهه نحو ما في بيئته من جمال لينهل منه ما يفيده في تشكيل صوره وصياغة تعابيره. ويبدو ذلك واضحاً على أكثر نماذج هذا النوع[1]. بل إنَّ الشاعر قد يشحذ فكره وقريحته لأجل رسم صورة فنية على قدر كبير من الجمال والجدة يكاد الأندلسيون يتفردون بها. ومن تلك الصور ما ورد في مقطوعة للشاعر إبن شرف (أحد شعراء المائة الخامسة) يصف فيها قصة زيارة حبيبته له. وسنختار منها هنا بعض صورها الجميلة:

زارت على خطرٍ وقد عقَدَ الكرى راحاً براحْ

في ليلة قادت إليَّ الوصل من بعدِ الجماحْ
حتى إذا ارتاب الظلام بفتح أجفانِ الإقاحْ
وجلا احمرار الفجر عنه بياض صبح في اتضاحْ
وكأنما غسلت دماء الفجر أمواهُ الصباحْ
عاد الفراق إلى القطيعة بيننا بعد اصطلاحْ[2]

ومما نجده في هذا المجال أيضاً قصائد قصصية تشتمل على حدث عاطفي عفيف متكامل لا يستمد من تجارب الآخرين أفكاراً أو صوراً أو معاني وإنما يبدو تجربة شخصية خاصة بالشاعر. ولا يخلو هذا النمط من حبكة وإن كانت غير متينة في أكثر أحوالها. إلا أن خيوطها العامة تبرز أمامنا من خلال الوصف أو الحوار أو أي عنصر سردي آخر يلجأ الشاعر إليه. وكثيراً ما نجد هذا النوع مقتصراً على حادثة بسيطة أو موقف عابر أو لمحة إنسانية يتخذها الشاعر أساساً يقيم عليه هيكله القصصي. ثم يحاول تصعيد الحدث إلى درجة من التوتر يشد من خلالها أنتباه قارئه أو مستمعه. ولا يهمل الشعراء هنا استكمال بعض مستلزمات القصة، فيذكر عرضاً بعض عناصرها من زمان ومكان، أو يترك بعض الحرية للشخصيات لكي تتحرك أو

(1) وردت نماذج من هذا النوع في كتاب التشبيهات: 99، ديوان إبن الزقاق: 211، أزهار الرياض: 2/ 369، نفح الطيب: 2/ 312، رسالة الشقندي: 39.
(2) الذخيرة ق3 م2: 884.

تعبر عن رأيها، فيكون لذلك كله أثر في إبراز عنصر الحكاية داخل القصيدة وينأى بها عن غنائيتها على الرغم من أن الشاعر يدخل فيها طرفاً رئيساً وإن القصيدة تسرد بأسلوب المتكلم. ومن هذا النمط قصة شعرية معتمدة في بنائها السردي على الحوار بالدرجة الأولى، نظمها الشاعر (الأعمى التطيلي ت525هـ). يقول فيها:

لما التقينا وقد قيل المساء دنا ... أو غابت الشمس أو لإذت ولم تَغبِ
وأضلعي بين منقضٍ ومنقصفٍ ... وأدمعي بين مُنهل ومنسكبِ
تأملتني أم الجد قائلةً ... بمن أراك أسير الجد والطرب

فقلت: قلبي مسبي وإنك لو كتمت سري لم أكتمك كيف سُبي

وأعرضت ثم قالت: قد أسأت بنا ... ظناً أيجمل هذا من ذوي الأدب
فقلت: إني أمروٌ لما لقيتكم ... والمرء وقفٌ على الارزاء والنوبِ
سبت فؤادي ذاتُ الخال قادرةً ... ولا نصيب لها مني سوى النصبِ
أشقى بها وهي تلهو في بلهينة ... شتان والله بين الجد واللعبِ
أصابت القلب لما أن رمته ولو ... رمته أخرى إذا لا شك لم تصبِ
فقالت: إشك إليها ما لقيت ولا ... ترهب فلم تُبلغ الأمال بالرهبِ
عسى هواك سيعديها فينصبها ... وقد يكون لها أعدى من الجربِ
فقلت: أعظمها بل ما أكملها ... إلا أشار إليَّ الموت من كثبِ
قالت: أنا أتولى ذاك في لطفٍ ... فقد أؤلف بين الماء واللهبِ
فقلت: مثلك من يُرجى لمعضلةٍ ... لا زلتِ في غبطة ممتدة الطنبِ
قالت لها: يا لذيذ الحسن صاحبنا ... صبا إليك فأضحى جد مكتئبِ
صليه أو فاقتليه فالحمام له ... خيرٌ من الهجر في جهد وفي تعبِ
فلو تراني قد استسلمت مرتقباً ... منها حنان الرضا أو جفوة الغضبِ
حتى إذا ما الأنت تلك جانبها ... والقلب مضطرم تسكينه (يحب)[1]
طفقت ألثم كفيها وقد جنحت ... إليك تضحك بين العُجبِ والعَجبِ

---

(1) هكذا ورد البيت ولم أجد له تفسيراً للخطأ الواضح فيه.

لله مثلـــي مـــا أدنـــى ســـجيته　　مـــن المعـــالي وأدنـــاه عـــن الريـــب
كـــم مـــأثمٌ مـــستلذ قـــد هممـــت بـــه　　فلـــم يـــدعني لـــه ديـــني ولا حـــسبي[1]

يرى أحمد ضيف أنَّ الشاعر قد أحدث بقصيدته هذه أسلوباً قصصياً شعرياً لم يكن شائعاً عند العرب، حينما ترك للمحاورة دور خلق القصة، فكشف بذلك عن نفسيات شخوصه، ووضوح غرضه الغزلي بطريقة غير مباشرة[2].

الحق أنَّ الحوار في هذه القصيدة أدى دوراً مهماً في تطوير عنصر الحكاية فيها. إذ لم يقتصر فيه الشاعر على لازمة (قلت وقالت) التي تشيع في أكثر القصائد الحوارية، بقدر ما كان يرمي إلى الكشف والبوح والتلميح وصولاً إلى معرفة النهاية، وهذا مقارب جداً لاستخدامات الحوار في الأعمال الفنية الحديثة، حيث يكون أحد العوامل المساعدة على الكشف عن عواطف الشخصية وأحاسيسها تجاه الحوادث والشخصيات الأخرى[3]، فضلاً عن كونه أحد وسائل التخفيف من رتابة الشرح والوصف التي قد تسود العمل الأدبي[4]، ذلك إنَّ غرض الحوار الرئيس ليس في «أن يحكي الحادثة حكاية طبيعية، بل أن يقدم في ثوب الحادثة ما لا يوجد فيكون مسلياً حيث الحادثة مملة، مقتصداً حيث الحادثة مضيعة»[5].

ولو أنَّنا عدنا إلى القصيدة نفسها لنتعرف على العناصر التي شكلت المبنى القصصي فيها فإنَّنا سنضع اليد بوضوح على ما يأتي: يفتتح الشاعر قصيدته بمحاولة دقيقة لتحديد الزمن في حكايته الشعرية هذه «قيل الماء دنا، أو غابت الشمس، أو لإذت ولم تغب». ولنتذكر أنَّ الشاعر أعمى مما يفسر لنا حيرته المتمثلة في استخدامه للفعل (قيل) وتكرار (أو) مرتين. ثم يدخل الشاعر إلى الحكاية بوصفه أحد شخوصها فيصف لنا حالة الوهن والانكسار التي يعاني منها

(1) أخل ديوانه الذي حققه الدكتور إحسان عباس بأكثر أبيات هذه القصيدة. إلا أن الدكتور محمد مجيد السعيد أثبتها كاملة في المستدرك الذي نشره على الديوان في مجلة المورد، المجلد 6، العدد 2 لسنة 1977: 302.

(2) بلاغة العرب في الأندلس: 168.

(3) فن القصة (النجم): 118.

(4) الحوار في القصة المسرحية، الدكتور طه عبد الفتاح مقلد: 33.

(5) الكاتب ومعالمه، تشارلس مورجان، ترجمة الدكتور شكري محمد عياد: 273.

بسبب علاقة حب تجري من جانب وأحد. ويبدو الشاعر متعمداً في عرض حالته هذه ليمهد من خلالها لشخصية (أم المجد) بالدخول إلى القصة لتسأله عن سبب تدني حالته، وعندما يتأكد لديه صدقها وحسن نيتها يجيب عن سؤالها ويبوح لها بمكنوناته. وهنا تندُّ عن الشاعر التفاتة فنية طريفة، فعلى الرغم من تعاطف (أم المجد) مع معاناة الشاعر فإنَّها لا تعرض جهودها في أول الأمر لتكون وسيط غرام بين العاشقين، ولكنها تدفع الشاعر إلى مواجهة حبيبته والاعتراف بحبه أمامها مما يتيح قدراً أكبر من الحركة داخل القصة في إظهار التبريرات والاعترافات. فكان رد الشاعر إفصاحاً عن شعور لا يدركه غير المحبين القدامى، فهو يجلُّ حبيبته إلى الحد الذي يجعله يضعف ويتهالك عند رؤيتها، وأظن أنَّ الدكتور شوقي ضيف كان يقصد مثل هذه اللفتات في غزل الأندلسيين حينما ذهب إلى أنهم «استوعبوا وتمثلوا تمثلاً بارعاً الغزل العذري العفيف بكل ما فيه من طهر ونقاء ولوعه وشوق ظامئ ظمأ لا ينتهي، وكل ما فيه من عفاف وحرمان ومن قمع للغريزة»[1]. لقد استغلت القصة هنا استغلالاً جيلاً طغى على السمة الغنائية التي تندرج تحتها قصائد الغزل، فلم يكن الشاعر بطلاً يتحدث بلسانه ويقصر الحركة عليه فقط، بل حاول الاختفاء وراء شخصية أخرى كان لها الدور الأول والبارز، كما كان الحوار وسيلة ناجحة في إلبأس القصيدة هذا الثوب القصصي الذي لا يمكن إغفاله. وعلى العكس من هذه المحاولة نجد بعض القصائد متكأة على الحوار باستخدامه التقليدي الذي يعتمد على أسلوب (قلت وقالت) فلا يكون له عندئذٍ ذلك الدور الفني المهم في خلق شكل قصصي داخل القصيدة الغنائية[2].

أما الوصف فهو الأداة السردية المهمة الأخرى التي لجأ إليها الشعراء في بناء قصصهم الشعري الغزلي. حيث يذوب الحوار بين ثنايا الجمل الوصفية التي تتخذ من صيغة الفعل منفذاً تبث من خلاله ما جرى من أحداث. وقد لا يكون الحدث هنا محبوكاً إلى الحد الذي يترك القارئ أو السامع متأهباً لتلقي مفاجئات أو احتمالات قد يفرزها تطور الحدث داخل القصة. ذلك أن السياق التقليدي قد لا يدفع إلى إجراء تغيير أو تعديل على النسق العام المألوف في هذا النوع من القصص. ولهذا ينصب الإهتمام على تجسيم التفاصيل والوقوف عندها طويلاً. وفي وصف مشهد لقاء عاطفي ينهج لسان الدين بن الخطيب هذا النهج، فيسرد علينا قصة لقائه مع

(1) الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور: 188.

(2) ينظر: زاد المسافر، صفوان بن أدريس التحبي، تحقيق عبد القادر محداد: 143.

من يحب التي أنتهت عند طلوع الفجر. وبعد حديثه عما دار بينهما من عتاب وتبادل لعبارات الشوق يقول:

ولما استمال النوم والكأس جفنه ... وألقى لسلطان الكرى بالمقالدِ
لضخت على نيران قلبي بقربه ... ووسّدته ما بين نحري وساعدي
وكانت إلى ذكر الفراق التفاتةٌ ... قدحت بها زند الأسى غير خامدِ
فأيقظه قلب خفوق ومقلةٌ ... تجود ببدرٍ ذائب غير جامدِ
وريع وقد شدَّ العناق وثاقه ... كما ريع ظبي في حبالةِ صائدِ
فأقبل يشكو ضعف ما أنا أشتكي ... ويسأل من أشواقه كلَّ شاهدِ
وأقسم لي أن لا يخون مواثقاً ... تخذت عليه محكمات المعاقدِ
وقال لتهنَ الوصل مني فإنما ... يهون إلى المحبوب خوضُ الشدائدِ[1]

في حين نجد بعض نماذج هذا النوع من القصص تقيم هيكلها على حادثة طارئة تقتضي لحظة من الحياة عابرة ويستغل الشاعر هذه اللحظة استغلالاً فنياً لا ينقصة الجمال، فتجيء القصة مغلفة بسوح فني طريف في موضوعه أو في طريقة سرده. وتذهب بعض الدراسات المعاصرة إلى أن الحكاية بوصفها العام هي تعبير عن لحظة تاريخية مصطفاة[2]. الأمر الذي يدفعنا إلى اعتماد هذا النمط من القصص بحسبانه نموذجاً من نماذج الشعر القصصي الأندلسي. من ذلك قصيدة الوزير أبي محمد بن القبطرنة (ت500هـ) التي يفتتحها بأبيات يلوم فيها فؤاده لأنه يهيم بالجمال وينتفي أثره أينما كان، ثم يعرج على ذكر قصته التي جعل من حادثتها البسيطة الطارئة بأبا يلج منه إلى باقي الأحداث. فيذكر أنّه صادف مجموعة من الفتيات الحسان معهن واحدة تفوقهن في كل شيء، فكانت الأنظار تتجه إليها من كل صوب مما جعلها تضطرب فتتعثر في مشيتها. فيستغل الشاعر هذه الواقعة ليقول:

عثرت ذعراً فقلنا ... والعاً للعاثراتِ
ضحكت عجباً وقالت ... لا لخص الفتياتِ

---

(1) ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام: 488. وينظر للغرض نفسه، شعر إبن اللبانة الداني: 87. ديوان إبن الأبار: 95، ديوان إبن الزقاق: 94.

(2) الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت: 36.

راجعيــــــه ثــــم قــــولي إئتنــــــا في الـــــــسمراتِ
وأرقـــــب الأعـــــداء وأحــــذر للعيــــــون النــــــاظراتِ

فإذا أعلق فيها النوم أشراك السناتِ
وعلا البدر حلأبيب لبأس الظلماتِ

فـــــأطرق الحـــــي تجـــــدنا في ظهـــــور الحُجـــــراتِ[1]

فيتبع الشاعر هذه الوصايا ليلتقي بالمرأة، ويقضيان معاً ليلة غرام حميم ينتهي عند طلوع الفجر.

ويرى أحد الباحثين أنَّ الشاعر قد نهج في قصيدته نهج عمر بن أبي ربيعة واتبعهم أسلوبه في معالجة الموضوع الغزلي[2]. كما أنَّ في القصيدة حركة نشيطة عمل على تأجيجها بحرها الشعري الطروب (مجزوء الرمل) وقافيتها الرقيقة المتراخية، ثم هذا الإنسياب اللفظي السلس التي وفرته المفردات المغرقة في بساطتها. كل ذلك أطر الشخصيات وأبرز تصرفها المتسق سواء في بداية القصيدة أم في نهايتها.

إنَّ الرقة الجميلة التي صادفتها في النموذج السابق هي بلا شك نتاج التأثير الأندلسي الذي ترك أثره على الشعر. وهي رقة فرضتها طبيعة الحياة والبيئة والنفس الأندلسية التي هأمت بالحب وتآلفت مع الجمال على مختلف صوره ويبدو هذا الأثر للجمال واضحاً في قصيدة ذات منحى قصصي وضعت لتعنى بالجمال البشري الذي زخرت به الجزيرة، وهي تنم عن ذوق راق لم يكن يهمل أي قيمة جمالية إنسانية فالشعر الأشقر والعيون الزرق كانا من الصفات الخلقية السائدة في الأندلس بسبب وجود العناصر الإسبانية والأوربية. ولم يكن الذوق العربي ليأتلف بسرعة مع هذه الظاهرة وينجذب إليها فيجعلها مدار إبداعه الشعري، فكان هذا الموضوع محط خلاف دائم بين من تفاعل مع هذا المظهر الجمالي وبين من كان ينظر إليه بعين الاستهجان. وقد

(1) قلائد العقيان: 431، وينظر: ديوان إبن شهيد: 32، ديوان إبن خفاجة: 377.
(2) الشعر في عهد المرابطين والموحدين، السعيد: 173.

أشار إبن حزم إلى بعض جوانب هذا الخلاف. وأعترف أنّه كان يفضل الشعر الأشقر والبشرة البيضاء، والزرقة في العيون[1].

والقصيدة التي نحن بصددها هي للشاعر سليمان بن بطال البطليوسي (ت بحدود 400هـ) وفيها يفترض أن جميلين أحدهما ذو شعر أشقر والآخر أسود الشعر فاجمه جاءا ليحتكما لديه في قضية أيهما أجمل. فيدلي كل منهما بحجته محاولاً إظهار روعة ما لديه من مواطن الحسن. فيتقدم ذو الشعر الأسود أولاً ليقول:

فقال: وجهي بدر يستضاء به ... ولون شعري مقطوع من الغسقِ

وكحل عيني سحر للنهى وكذاك الكُحل أحسن ما يُعزى إلى الحدقِ

ثم يقف ذو الشعر الأشقر مدافعاً عن مزايا جماله:

فقال صاحبه: أحسنت وصفك لكن فاستمع لمقالٍ فيَّ متفقِ

أنا على أفقي شمس النهار ولم تغرب وشقرة شعري شقرة الشفقِ

والشمس لولا سناها لم يكن شفق يبدو إذا ما ألمّ الليلُ بالأفق

وفضل ما عبت في عينيَّ من زرق ... إنَّ الأسنة قد تُغري إلى الزرقِ

وحين يحكم الشاعر بالفضل وشدَّة الجمال لذي الشعراء الأشقر، يستنكر الآخر منه هذا الصنيع وينبري مؤنباً:

فقام ذو السوداء ترشُقُني ... سهام أجفانه من كثرة الحنقِ

وقال: جُرتَ. فقلت: الجور منك على ... قلبي ولي شاهد من دمعي الغدقِ

فقلت: عفوك إذ أصبحت متهماً ... فقال: دونك هذا الحبلُ فاختنقِ[2]

---

(1) طوق الحمامة: 85.

(2) المطرب في أشعار أهل المغرب، إبن دحية الكلبي، تحقيق الدكتور مصطفى عوض الكريم: 89. وينظر للغرض نفسه: زاد المسافر: 141.

لقد اعتمدت هذه القصيدة على الموضوعية القصصية أكثر من ارتكازها على الذاتية الغنائية. بل إنها اقتربت من الشكل المسرحي حينما جعلت الحوار أساس عرضها السردي، واقتصرت على المنظر الواحد الذي حجم كثيراً من تصرف شخصياتها. ولم يهمل الشاعر وضع خاتمة لقصيدته. فلقد تحول القاضي إلى ضحية وحكمت عليه سلطة الجمال الآسر بالموت. وهذا هو ما قصدته بالروح الأندلسي الغالب في الشعر.

وهناك مظهر آخر من مظاهر التأثير البيئي والاجتماعي الأندلسي. ويبدو واضحاً في القصائد الغزلية العفيفة التي توجه بها الشعراء إلى من يتعشقون من بنات النصارى[1]. وتبدو هذه المسألة طبيعية في المجتمع الأندلسي. فالشعب الذي كان يعيش على أرض الجزيرة عند دخول العرب إليها كان في غالبيته شعباً أوربياً نصرانياً يتجه بإيمانه صوب روما عاصمة المسيحية الأوربية[2]. ولم يجبر العرب المسلمون سكان الجزيرة على تغيير ديانتهم أو الامتناع عن أداء طقوسها. بل عاش الجميع مستقرين ضمن جو تسوده المودة العائلية[3]. حيث مارس الجميع طقوسهم وعاداتهم واحتفلوا بأعيادهم بكامل الحرية التي وفرها لهم الجو العربي الإسلامي السمح.

وليست الأندلس بدعاً في اختراعها لهذا النوع من الغزل. فلقد كانت له بوادر في بعض قصائد الشعراء المشارقة كأبي نواس وأضرابه من مجان القرنين الثاني والثالث الهجريين. إلا أنّ هؤلاء كانوا «يلجئون إلى مثل هذا الغزل ليتحرشوا من خلاله ببعض شعائر الديانتين الإسلامية والمسيحية إيغالاً منهم في العبث والمجون»[4]، أما الأندلسيون فقد جعلوا من غزلهم النصراني وثيقة سجلوا فيها كثيراً من عادات النصارى وطرق ممارستهم لشعائرهم واحتفالاتهم الدينية والاجتماعية[5].

---

(1) ينظر المبحث الخاص بـ (الغزل النصراني) في: إتجاهات شعر الغزل في عهد الطوائف: 206 – 215.
(2) فجر الأندلس: 416.
(3) م. ن: 421.
(4) إتجاهات شعر الغزل في عهد الطوائف: 207.
(5) للاطلاع على المزيد من قصائد الغزل النصراني ينظر: ديوان الرمادي: 78، 125، ديوان الحكيم أبي الصلت: 80، ديوان إبن خفاجة: 271.

ويعد الشاعر أبو عبد الله بن الحداد (ت480هـ) أبرز من نظموا في هذا النوع من الغزل. فلقد تعشق في أيام صباه فتاة نصرانية أسمها (جميلة) إلا أنه كان يطلق عليها في قصائده اسم (نويره). وقد قصر معظم غزلياته عليها واصفاً من خلال ذلك كثيراً من عادات النصارى وتقاليدهم ومستلهماً الكثير من المفردات التي تدخل في طبيعة تلك العادات. ولإبن الحداد قصيدة ذات طابع قصصي يصف فيها أحد أعياد الفصح التي حضرتها حبيبته مع جمع من الفتيات الحسان:

قلــــبي في ذات الأثــــيلاتِ ... رهـــين لوعـــات وروعـــاتِ
وعرجـــا يـــا فتـــيتي عـــامر ... بالفتيــــات العيــــسوياتِ
فــإن بــي للـــروم روميـــةً ... تكـــنس مـــا بـــين الكنيـــساتِ
أفــصح وحــدي يــوم فــصحٍ لهــم ... بـــين الأريطـــى والــــدويجاتِ
وقـــد أتـــوا منـــه علـــى موعـــدٍ ... واجتمعـــوا فيـــه لميقـــاتِ
بموقـــف بـــين يـــدي أســـقفٍ ... مُمـــسك مـــصباح ومنـــساةِ
وكـــل قـــس مظهـــر للتقـــى ... بـــأي إنـــصات وأخبـــاتِ
وعينـــه تـــسرح في عيـــنهم ... كالـــذئب يبغـــي فـــرس نعجـــاتِ
وأي مـــرئ ســـالم مـــن هـــوى ... وقـــد رأى تلـــك الظبيـــاتِ
فمـــن خـــدود قمريـــات ... علـــى قـــدود غُـــصنيَّاتِ
وقـــد تلـــوا صـــحف أناجيلـــهم ... بِحُـــسن الحـــانٍ وأصـــواتِ[1]

ويرى الدكتور جودة الركابي أن شعر إبن حداد في نويره يعبق بنفحة عذرية نجد أمثلة لها في أشعار التروبادور، إضافة إلى أنها تعطينا صورة واضحة عن الحياة التي كان المسيحيون يعيشون فيها وطرق ممارستهم لشعائرهم الدينية[2].

ويساعدنا الوصف الذي طغى على أسلوب السرد هنا في كشف بعض حقائق العلاقة التي تربط الشاعر بحبيبته تلك العلاقة التي لم تتوسع المصادر في أيضاح بعض تفاصيلها أو النتائج

---

(1) ديوان إبن الحداد الأندلسي، جمع الدكتور يوسف الطويل: 156، وتنظر: خريدة القصر، قسم شعراء الأندلس والمغرب: 263.
(2) في الأدب الأندلسي: 52.

التي آلت إليها، إذ تبدو لنا كأنها علاقة حب تجري من طرف واحد، فلم يعهد عن الشاعر أنه التقى بهذه الفتاة، وإنما يبدو في كل قصائده وهو يسترق النظر إليها وهي منشغلة بأداء شعائر ديانتها. وهذه القصيدة تصف أحد أعياد الفصح التي يحضرها كبار القسس والرهبان. ويدخل الشاعر بذكاء إلى نفوس شخصياته. فالقسأوسة الذين يظهرون الخضوع التام وهم ينصتون إلى التراتيل العذبة كانوا في الحقيقة مبهورين بشيء آخر هو الجمال الإنساني الأخاذ المحيط بهم. فكانت عيونهم تتفرس في الوجوه الجميلة، كما يتفرس الذئب في القطيع ليختار منه ما يعجبه.

أما يوسف الثالث ملك غرناطه (ت820هـ) فيشير إلى قصة مواجهة غرامية جرت بينه وبين حسناء نصرانية يسميها (لينور) ذكرها في مقدمة إحدى القصائد التي يفتخر فيها بنفسه. وظهور هذا الأمر عند شاعر أمير يؤكد لنا عمق العلاقة التي كانت تربط بين طبقات المجتمع على مختلف أديانه. ونحن وإن كنا لا نعول كثيراً على حقيقة الصدق الموضوعي في هذه القصيدة إلا أننا نجد فيها لفتات تصويرية جذابة. إذ يقول بعد أن يصف أحد أعياد النصأرى وهو (يوم الموسم):

ملكت قيادي عندهم رومية ... ترمي بسهم للحاظ سديدِ
قد وحّدت دينَ المسيح فلم تجد ... عنه بكتمان ولا بجحودِ
جاذبت أطراف المسوح كأنها ... جنح الدجى يهديك بدر سعودِ
ونظرت فالتفتت إلي وأثبتت ... سهماً يصيب فؤاد كلّ عميدِ
فأجبتها بالروح طوع أراقة ... من يوم هاجرتي وليل هجودي

غير أنّ الحبيبة تبدو متصلبة فلا تستجيب لدعوة الشاعر، فتأخذه العزة بالنفس ويبادرها بلهجة فيها شيء من الحدة:

ناديتها إذ راع قلبي صدها ... (لنيور) لا يرضى المسيح صدودي
أو ما علمت بأنّ جند صليبه ... يصلى لهيباً لم يدنْ لخمودِ
يتهافتون على مواقده التي ... قد أضرمتها عزمتي وجنودي
أنا ناصر الدين الأمام المُتقى ... فوق المُثلث مرهفُ التوحيدِ[1]

(1) ديوان ملك غرناطه يوسف الثالث: 69.

ويبدو أنّ القصة هنا مقصودة. لكن ليس لتأكيد ناحية من نواحي الغزل أو الحب بقدر كونها وسيلة لجأ إليها الملك الشاعر ليثبت قوته وعزيمته وصلابته في مواجهة الهجمات التي كان يشنها نصارى الأسبان، ويؤكد قدرته على سحق أي محاولة من هذه المحاولات. بدلالة فخره ببطولته الذي جاء في آخر القصيدة.

وصفوة القول أن مثل هذا النوع من القصائد الغزلية كانت تطويراً أندلسياً لهذا الغرض فرضته الحياة الاجتماعية المتحضرة التي شهدتها الجزيرة آنذاك.

1. قصص الغزل العفيف في الموشحات:

يعد الموشح أحد الخصوصيات الأدبية الأندلسية التي أبدعها العرب منذ وقت مبكر من وجودهم على أرض الجزيرة. لذا فإنّ أية ناحية تجديدية تطرأ على صياغته وبنائه تعد سابقة جديدة تقيد في سجل إبداعهم في هذا المجال. وعلى الرغم من أن قصر الموشحة قد لا يسمح لها بأستعارة المبنى القصصي في كثير من نماذجها إلا أننا لا نعدم وجود ملامح قصصية بسيطة نلحظها على (البيت) الأخير من الموشحة دائماً[1].

ومعروف أن الموشح قد نظم في أكثر أغراض الشعر المعروفة. ولهذا تجيء الحادثة القصصية ـ التي أكثر ما تكون غزلية ـ متداخلة مع بعض هذه الأغراض لاسيما في المدح والفخر والمجون. ولا نعني بذلك افتتاح الموشحة بالغزل أو النسيب فحسب، إذ أن هذا الأمر من الشيوع إلى الحد الذي جعل منه سمة دائمة في الموشحات. ولكننا نشير إلى أن كثيراً من الموشحات تفتتح بالغزل وتختتم به أيضاً. وقد أشار إبن سناء إلى ذلك حين قال «في أكثر موشحات المدح يختم الموشح بالغزل. ويخرج من المدح إليه كما يخرج إليه منه»[2]. لذلك فقد لا يطيل الوشاحون في مقدماتهم الغزلية لكي يوفروا لأنفسهم حرية ومجالاً أكثر في صياغة الخاتمة التي تأتي في الغالب على هيئة القصة. من ذلك ما جاء في خاتمة إحدى موشحات إبن بقي الطليطلي (ت450هـ) حيث يقول:

أي ريــــــم رمتـــــــه فاجتنبــــــا
وانثنـــــى يهتـــــز مــــن ســـــكر الـــــصبا

---

(1) البيت في الموشحة هو الأشطر الثلاثة التي تسمى (الدور) والشطر الرابع الأخير الذي يليها ويسمى (القفل). ينظر فصول في الأدب الأندلسي: 125.

(2) دار الطراز في عمل الموشحات: 38.

كقـــــضيب هـــــزه ريـــــح الـــــصبا

قلـت هـب لـي يـا حبيبي وصـلكا   واطّــــرحْ أســباب هجـــري ودعِ

قـــال: خـــدي زهـــرة مـــد نُوفـــا
جــــردت عينــــاي ســـيفاً مرهفـــا
حـــذراً منـــه بـــأن لا يقطفـــا

إن مــــن رأم جنـــاه هلكـــا   فـــأزل عنـــه عـــلال الطمـــع(1)

وقد تكون هذه المقطوعة استثناء بسبب استغراقها لبيتين مـن الموشـحة. في الوقـت الـذي تقتصر فيه البقية على البيت الأخير دائماً. كقول إبن اللبانة في آخر موشحة غزل:

وطـــير حـــسن نـــزل بـــداري عنـــد الغـــروب
حـــول شـــباك الحيـــل يلقـــط حبـــات القلـــوب
مـــا حـــل حتـــى رحـــل فكـــان مـــن شـــدو الحبيـــب

لـو رأيـتم مقلـتين نـزل بـداري   ووقـف لجـنبي   لما رأى الحناب سوى جناحيه وانـصرف بقلبي(2)

ومن النوادر أن نجد موشحة تقتصر في مبناها كلية على قـصة مـن القـصص. وإن وجـد هذا الأمر فهو لا يعدو أشطر قليلة في وزنها من أحد بحور الخليل. من ذلـك المقطوعـة المنسوبة لإبن بقي التي يتحـدث فيهـا عـن فتاة غادرهـا حبيبهـا وتوجـه إلى الحـرب. وفي تسلـسل هـذه

---

(1) موشحات إبن بقي الطليطلي وخاصاتها الفنية، عدنان الطعمه: 184.
(2) جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، 61، وتنظر الصفحات: 55، 58، 68، 71، 77، 82، 95، 185. وينظر توشيع التوشيح: 147.

المقطوعة خلل واضح يشير إلى احتمال سقوط بعض أشطرها. ومع ذلك فهي مذكورة في المصادر على أنها موشحة كاملة. يقول:

أفــــدى فتــــاة لعـــوب	باحـــــت بـــــشكواها
وقــــد دعتـــه الخطـــوب	يومــــــاً فلباهـــــا
قالــــت وطـــول المغيـــب	قــــد هـــاج شـــكواها
إلفــــي مــــضى للجهـــاد	وغـــــاب في الثغـــــر
تـــــراه ينـــسى الـــوداد	أو شـــــاقه ذكـــــرى[1]

ولو أننا أمعنا النظر في النماذج التي مرت لأمكننا القول أن هذه اللمحات القصصية جاءت منفصلة تماماً عن البناء للموشحات التي تضمنتها. إذ لا صلة أو رابطة موضوعية أو فنية تربطها بما قبلها من أبيات الموشحة. أما عن الفن القصصي فيها فهو ضعيف جداً لولا اختفاء (أنا) الوشاح إلى حد ما وراء إحدى الشخصيات وبدلاً من الحوار الذي قد لا يسمح به مجال البيت نجد الوشاح معتمداً على السرد الوصفي. الأمر الذي ساعد على انسحاب هذه المقطوعات من المجال الغنائي الذي يغلف بناء موشحاتها. فبدت وكأنها معزولة عنها تماماً.

2. القصص في شعر الغزل الماجن:

عرف الشعر العربي المجون منذ أقدم عصوره. ففي عصر ما قبل الإسلام نجد بدوات حسية ماجنة في بعض قصائد كبار الشعراء كأمرئ القيس والأعشى والنابغة وغيرهم[2]. وفي عصر صدر الدعوة نجده واضحاً قوياً في قصائد الشاعرين سحيم عبد بني الحسحاس[3]، وسالم بن داره[4]. وإذا ما تقدمنا في التاريخ قليلاً وجدنا معاني المجون متداولة عند الشاعر العرجي وغيره[5]. غير أن شعر المجون عند هؤلاء جميعاً لم يتسع ليشكل اتجاهاً سائداً له ميزات واتجاهات كالتي شهدها القرن الثاني الهجري الذي يعد العهد الحقيقي لاستشراء هذه الظاهرة في الأدب

(1) ديوان الموشحات الأندلسية، جمع وتحقيق الدكتور السيد غازي: 1/ 475.
(2) ديوان أمرئ القيس: 240، ديوان الأعشى: 45، 95، ديوان النابغة الذبياني: 38 وما بعدها.
(3) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، بتحقيق عبد العزيز الميمني: 16، 20، 57، 60.
(4) شرح ديوان الحماسة، التبريزي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: 1/ 368، 1/ 370.
(5) ديوان العرجي، برواية إبن جني: 187.

العربي. ففي هذا القرن بلغ شعر المجون «درجة من التهتك والعهر مع الأنتشار الواسع بسبب التأثيرات الاجتماعية القوية وشيوع المجون والخلاعة بين الطبقات المختلفة»[1].

ولقد حاولت بعض الدراسات تفسير هذه الظاهرة وأسباب قيامها في الشعر العربي، فمنها من يرى أن الغزل الماجن يتنافى والخلق العربي الأصيل القائم على العفة والغيرة والشهامة. ويرى أن حركة المجون إنما وفدت إلى الجزيرة عن طريق اليمن لأنها حلقة الوصل الكبرى بين العرب والأحباش، يعزز ذلك أن دعاة الشعر الماجن الأوائل بدء بأمرئ القيس وأنتهاء بعمر بن أبي ربيعة يعودون بأصولهم جميعاً إلى اليمن[2]. وهناك من يشير إلى الدور الفارسي وأثره في استشراء هذه الظاهرة، ولا يهمل المؤثرات الأخرى كالخلافات السياسية والفكرية والمذهبية[3].

في حين توصل آخرون إلى قناعة تؤكد أن الأندلسيين «كانوا في مجونهم مثالاً للرزانة، فلم يخلعوا ثوب الوقار، أو ينزلوا إلى المستوى المرذول»[4] فكان في مجونهم نوع من البراعة الأدبية العظيمة والترف النفساني والذكاء الاجتماعي[5]. وهنا يجب أن نشير إلى أن التاريخ الأندلسي لم يشهد تناحراً قوياً بين الحركات الفكرية أو المذهبية أو الفلسفية، ولم يكن هناك تأثير قوي لفرق الزندقة والشعوبية. مما يقلل من دور المؤثرات التي تتقصد إشاعة أجواء المجون هناك ومع ذلك فقد وجد في الشعر الأندلسي ضرب غير قليل من المجونيات. موضوعه الرئيس التحدث عن العلاقات غير السوية التي تربط الشاعر بمن يحب.

وتكاد أكثر الآراء تتفق على أن من أبرز الدوافع التي شجعت على قيام هذا النوع من الأدب عند الأندلسيين الحياة الحضرية الراقية، وجمال الطبيعة الأخاذ، واستنامة الناس على اختلاف طبقاتهم إلى الدعة والترف والاستمتاع بمباهج الحياة ومجالس اللهو والمسرة والعبث الخاصة والعامة. كل ذلك ساعد على تأجيج حركة المجون في الشعر مما دفع الشعراء الآخرين ممن لا صلة لهم بمثل هذه الحياة إلى النظم في مواضيع المجون تقليداً لكبار الشعراء لكي يثبتوا

---

(1) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، الدكتور محمد مصطفى هداره: 513.

(2) الغزل في الشعر الجاهلي، الدكتور محمد أحمد الحوفي: 186 – 192.

(3) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 205.

(4) تاريخ الأدب العربي في الأندلس (أبو الخشب): 206.

(5) دراسات أدبية في الشعر الأندلسي، الدكتور سعد إسماعيل شلبي: 128.

قدراتهم الفنية وبراعتهم في النظم ومجاراتهم وقابلياتهم على تجاوز الشعراء الكبار في هذا المضمار[1]. كما أن قسماً كبيراً من هذا الأدب إنما كان ينظم بقصد الاحماض والتفكه لأجل الترويح عن النفس[2].

ولهذا يصبح بالأمكان القول بأن أكثر مجون الشعراء الأندلسيين إنما هو مجون فني فرضته طبيعة الحياة الأدبية ولا نصيب له من الواقع إلا النزر اليسير، وليس بمقدورنا التعويل كثيراً على مسألة التأثير المشرقي بهذا الصدد[3]، بسبب اختفاء الكثير من المعاني المرذولة المستهجنة والألفاظ القبيحة المكشوفة التي تشيع في مجونيات المشارقة إذ لا نكاد نجد لها غير أصداء ضعيفة لدى نفر قليل من الشعراء غير المعروفين. أما السواد العام من الشعراء فلم يجأورا مجون المشارقة في انحطاط معانيه وسماجة صوره وسخف تعأبيره، ولكنهم كانوا يصدرون عن نفسيات مرحه وروح ظريفة مرفهة جبلوا عليها لا علاقة لها بمجالات الهدم والتخريب الأخلاقي مما جعل لشعر المجون الأندلسي طابعه الخاص الذي يميزه عن مثيله المشرقي[4].

على أننا لا ننكر التأثير الأخلاقي المحتمل عند بعض مؤرخي الأدب الأندلسي القدامى، مما يدفعهم أحياناً إلى أهمال ذكر القصائد المغرقة في مجونها. الأمر الذي قد يكون سبباً في اختفاء هذا اللون من الشعر. مثال ذلك موقف إبن بسام من قصيدة الشاعر عبد الجليل بن وهبون (أحد شعراء المئة الخامسة) التي يقول فيها:

تعرض لي ليسقط في حبالي ... سقوط تعمدٍ شبه اتفاقِ
وبات على المدامة لي نديما ... وبين جفونه للغنج ساقي
إلى أن مالَ من سِنَةِ الحُميا ... وقام الليل ممدود الرواقِ
وحلَّ معاقِدَ الهِميانِ عنه ... بسُبطٍ كان يعقدُها رِقاقِ
وصار على كرأمته بساطاً ... ولُفَّتْ بيننا ساق بساقِ

(1) الشعر في ظل بني عبد ، الدكتور محمد مجيد السعيد: 137، الأدب العربي في الأندلس، عتيق: 256.
(2) الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، الدكتور منجد مصطفى بهجة: 399.
(3) يرى الدكتور عبد العزيز عتيق أن الشعراء الأندلسيين تأثروا بما وصل إليهم من هزليات إبن حجاج البغدادي وأبي الرقعمق وإبن سكره وغيرهم من مجان المشرق. ينظر: الأدب العربي في الأندلس: 285.
(4) إتجاهات شعر الغزل في عهد الطوائف: 153.

وهنا يحجم إبن بسام عن إتمام ذكر باقي القصيدة ويقول «وبعده أضربت عنه وصنت كتابي منه»[1]. ولئن كان مثل هذا الأمر موجوداً في بعض كتب الأدب والمجموعات الشعرية، فإن دواوين الشعراء التي وصلت إلينا كاملة تؤكد حقيقة ما ذهبنا إليه من أن الشعر الأندلسي الماجن كان بعيداً ـ إلى حد ما ـ عن الإسفاف والتكشف الذي عرفه مثل هذا الضرب من الشعر في المشرق. وعليه فإننا سنبدأ بحثنا عن قصص الشعر الماجن بدراسة أكثر نماذجه إيغالاً في التكشف لكي نتمكن من تعزيز آرائنا التي أوردناها في هذا المجال.

فهناك قصائد غزل ماجن تعمد الشعراء فيها إظهار الصراحة والتكشف في عرض أحداث قصصهم ولم يتحرجوا في سرد دقائق وتفاصيل ما كان يجري في قصائدهم الماجنة بكل صراحة ووضوح. ويعد الشاعر يحيى بن الحكم الغزال (ت250هـ) من أوائل الشعراء الأندلسيين الذين برعوا في صياغة القصائد القصصية حتى غدت براعته هذه من سمات فنه الشعري[2]. ولقد عرف هذا الشاعر في التاريخ الأدبي الأندلسي بروحه الساخرة المرحة الناقدة، وبنظرة فلسفية خاصة تجاه الناس والحياة[3]. فكانت السخرية لا تفارقه في أحرج المواقف وأكثرها جدية[4].

وللغزال قصيدة غرضها الظاهر هو المجون، يروي لنا فيها وقائع مغامرة جنسية فاشلة فيقول:

لم أنسَ إذ برزت إليّ لعوبُ	طرباً وحيث قميصها مقلوبُ
وكأنها في الدار حين تعرَّضت	ظبي تدلُّه في الفلا مرعوبُ
تَفْتَرُّ عن دُرٍّ تناسق نظمه	فيه لثاةٌ عذبةٌ وغروبُ
حاولت منها رشفةً فكأنها	عسلٌ بماء سحابةٍ مقطوبُ
ودعتك داعية الصبا فتطربت	نفسٌ إلى داعي الضلال طروبُ
وظننت عهدَك عهدها في الدهر إذ	فينان غصنك بالشباب رطيبِ
فجريت في سُنن الصبا شأوا وقد	وَزَعَتْك عنه كِبرة ومشيبُ

(1) الذخيرة ق2 م1: 144. وللغرض نفسه تنظر صفحة: 881.
(2) تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، الدكتور إحسان عباس: 165.
(3) الأدب الأندلسي، هيكل: 167.
(4) الدكتور إحسان عباس، المرجع السابق: 166.

وحسبْتَ صاحبك الذي هو ذاك إذ | تدعوه مهما شئته فيجيبُ
قد كان لا ينبو إذا جرّبته | فالآن أحداث الزمان تنوبُ
"............................. | ...."(1)
وتأودت خمصانة بهنانةٌ | كالفجر يعلوه دُجىً غريبُ
فتقاعس الملعون عنه وإنني | لأكادُ من فرط الحياءِ إذوبُ
فأبي كعير السوءِ إلا وقفةً | أخزى بها والوردُ منه قريبُ
فكأنه مما تشنج جلدهُ | كيرٌ تقادم عهده مثقوب(2)

ويختتم الشاعر قصيدته بأبيات يحاول من خلالها مداراة فشله فيسأل الفتاة إن كانت بها حاجة إلى شيء ما فترد عليه رداً قبيحاً يفصح عن مدى الخيبة التي تعاني منها. ولذلك ارتأينا عدم إيرادها على الرغم من ضرورتها الفنية.

ويبدو البناء القصصي واضحاً في هذه القصيدة، فعناصر القصة موجودة المكان هو الدار، والحدث قد جرى في أثناء الليل ـ يشير إلى ذلك أحد أبيات الخاتمة التي لم نذكرها ـ والشخصيات تتمثل بالشاعر والفتاة. فضلاً عن وجود محرك ثالث للأحداث يتمثل في ذلك الذي (تقاعس ثم أبى) حيث كان الشاعر بارعاً في جعله أحد شخوص حكايته. أما الحدث فتسلسله منطقي حيث تصوير اللقاء في البداية ثم الوسط الذي شهد الذروة في تجسيد العجز وصولاً إلى الخاتمة التي تعرى النفس البشرية.

ولقد كان لأسلوب الشاعر في مخاطبة نفسه أثر كبير ظاهره إشاعة السخرية غير أنها لم تكن سخرية مغلفة بالمرارة واللوم والتقريع والأسى على ما وصل إليه حال الشاعر بسبب تقدم العمر. فغرض الشاعر من سخريته هنا ليس إضحاك الناس أو تسليتهم بقدر ما يمثل رغبة عارمة في الضحك من النفس وما آلت إليه من عجز. وسواء أكانت الحادثة في هذه القصيدة حقيقة أم أنها مجرد خيال فإننا لا ننظر إليها إلا بوصفها تمثل صورة واقعية. فالثوابت التاريخية

(1) فيما بين القوسين بيتان ينطويان على صور وصفية دقيقة جداً أثرنا عدم تثبيتها.

(2) يحيى بن الحكم الغزال، محمد صالح البنداق: 180، وللغرض نفسه ينظر: 202. وقد جمع الدكتور حكمة الأوسي شعر الغزال وجعله ملحقاً بكتابه (فصول في الشعر الأندلسي)، وهذه القصيدة موجودة في الصفحة: 176 – 177 من الكتاب.

تشير إلى أمتداد العمر بالشاعر حتى قارب المئة عام (ولد 150هـ ـ توفي 250هـ). ولهذا فإن مسألة العجز تبدو طبيعية لا تحتمل المبالغة في الخيال، وهذا الأمر يجعل الشاعر بعيداً عن دائرة التقليد. كما أن إهتمام الشاعر بتصوير أدق جزئيات حكايته دون اللجوء إلى اللوازم المعهودة في مثل هذه القصائد كالإطالة في وصف أجواء اللقاء والمبالغة في إبراز مفاتن المرأة وغيرها، كل ذلك يعزز من فرضية الصدق الموضوعي هنا ويسهم في إبعاد القصيدة عن إطار التقليد.

بقيَ لنا القول أن القصيدة تندرج في موضوعها ضمن باب الغزل الماجن فالمجون فيها واضح مقصود إلا أنَّ ألفاظها كانت بعيدة عن الإفحاش المرذول الذي يخدش الحياء، وترفعت معانيها وصورها عن كل ما يسيء إلى الذوق ويبعث على الاشمئزاز الذي نجده في مجونيات بعض أهل المشرق.

ونجد عند الشاعر يوسف بن هرون الرمادي (ت403هـ) ملامح قصصية تدخل في موضوع المجون جعلها في إحدى قصائده، حيث يسرد علينا أحداث ليلة غرام أمضاها مع ساقٍ ومغنية في آن وأحد. والقصيدة وإن افتقدت إلى متانة الحدث، فإن طابع السرد الوصفي الغالب عليها قربها كثيراً من أجواء الموضوعية القصصية إلى حد كبير:

ليالي بعثتُ العاذلين أمامتي ... بفتكي ووليّتُ الوشاة إذاني
وإذ ليَ ندمانانِ ساقٍ وقينة ... رشيقان بالأرواح يمتزجان
أمدُّ إلى الطاووس في تارة يدي ... وفي تارة أوى إلى الوَرَشان[1]
وكنت أدير الكأس حتى أراهما ... يميلان من سُكر ويعتدلانِ
فكانا بما في الجسم من شدَّة الضنى ... يكادان عند الضمِّ يلتقيانِ
وئُفضي إلى نوم فإنْ كنتَ جاهلاً ... مكاني فوسطى العِقد كان مكاني
فلو تبصر المضنى وبدراه حوله ... لقلت السُها من حولها القمرانِ[2]

وعلى الرغم من تعمد الشاعر المبالغة في إظهار القدرة على تتبع دواعي العبث، والمجاهرة بالاستهتار، إلا أن موضوعاً كهذا ليس بالأمر النادر الحدوث في بعض طبقات المجتمع الأندلسي

(1) الورشلن: الحمامة.
(2) شعر الرمادي، جمع وتحقيق ماهر زهير جرار: 127.

ـ لاسيما عند الشعراء ـ فليس بمقدورنا إذن الجزم بعدم مصداقية الشاعر في حكايته. وهو الأمر الذي يفيدنا في التقليل من شأن التقليد لديه.

كما أنَّ طبيعة الموضوع تمكن الشاعر من الاندفاع وراء الإساءة في الألفاظ والتعابير والصور. إلا أنَّ القصيدة بقيت خارج حدود هذا الأمر. فلم يكن فيها ـ على سماجة موضوعها ـ ما يشينها من قبيح اللفظ وفاسد المعنى.

ويبدو أن موضوع الجمع بين محبوبين في حادثة واحدة كان ـ في ظن الشعراء ـ أدعى إلى إظهار الرجولة وتأكيد حياة العبث. فالشاعر علي بن حصن الأشبيلي (الذي قتله المعتضد بن عباد بعد إن كان قد استوزره) يسرد علينا قصة حادثتين ماجنتين جعلهما في قصيدة واحدة. الأولى مع غلأم والثانية مع فتاة. ولا تفصح القصيدة إلا عن رغبة شديدة بالتقليد ومسايرة التوجه العام لدى الشعراء. ويسود القصيدة طابع من المرح الهادف إلى التهتك والمفاخرة بالفجور. وقد كان لبحر القصيدة الراقص أثر في إشاعة جو المرح ذلك وتأكيده.

أما من حيث بنيتها فإن القصيدة منطوية على خلل واضح في وحدتها الموضوعية يبدو في ضعف الترابط بين أجزائها، مما يعزز من داعي التقليد الذي كان هاجس الشاعر الكبير. فهو في البداية يتحدث عن علاقة غرامية تربطه بغلأم صغير السن، ثم يصور نفسه متورطاً معه بواقعة جنسية. وبعد إن ينهي قصته مع الغلأم يبدأ بسرد قصته مع الفتاة مباشرة ويمهد لذلك تمهيداً وصفياً يعمد فيه إلى إظهار بعض رغباته الشاذة أمعاناً في التقليد:

فتساقينا إلى أن	جاز جوزُ الليل عني
تمتُ نشوان وقامت	في تهادٍ وتثني
ونضت عنها قميصاً	ثم لما ضاجعتني
....	.... الخ

وقد يتملكنا العجب ونحن نشهد مثل هذا الإصرار على الإيغال في المجون الصريح لاسيما أنَّ قائله شخصية سياسية معروفة في البلاط الأشبيلي فضلاً عن كونه أحد الشعراء المنافسين لإبن زيدون ومشهوداً له بالتقدم عليه ـ أحياناً ـ كما ذهب إلى ذلك إبن بسام[1]. ولكن الشاعر يوضح لنا الأمر حين اختتم قصيدته بأبيات اعترف فيها بأن الرغبة في إظهار البراعة

(1) الذخيرة، ق2 م1: 159.

والمقدرة الفنية على النظم في مختلف الأغراض الشعرية هي التي دعته إلى تعمد مثل هذا الاستهتار في قصيدته فيقول:

لم أنلْ من كل ما فهتُ به غير التمني
إنما الشعر فكاهات وحسبي حُسنُ ظنٍ[1]

إلا أن شدّة وضوح هذا التوجه في الغزل المكشوف لم تحل دون وجود بعض القصص الشعرية المنطوية على كثير من الصور المنافية للذوق والخلق، حيث تشيع فيها الألفاظ القبيحة التي يستحيل ذكرها. نجد أن مثل تلك القصائد لم تكن لتمثل سوى أصحابها ولا يمكن اعتمادها على أنها تصور حالة مجتمع بكامله. من ذلك قصيدة الشاعر أبي القاسم بن أبي طالب الحضرمي المنيشي المعروف بـ (عصا الأعمى) لأنه كان يقود الأعمى التطيلي:

وعجزاء لفّاء وفق الهوى   تحيرتُ فيها وفي أمرها[2]

ومثلها قيدة عبيد الله بن جعفر الأشبيلي:

وأغيد ليس تعطوه الأماني   ولو حكمت عليه باشتطاطِ[3]

غير أن هذه النماذج قليلة إذا ما قيست بوفرة النتاج الأندلسي في موضوع الأدب المكشوف. الأمر الذي يعزز آرائنا بتمسك الأندلسيين برهافة الحس وسمو الذوق حتى في تصويرهم للحظات الماجنة التي يتبعون فيها دواعي المتعة التي وفرتها لهم طبيعة الحياة الحضرية هناك.

ومن القصص الشعري الماجن أيضاً ضرب يمكن أن نطلق عليه اسم قصائد المجون (المقنع). وفي هذا النوع يعمد الشاعر إلى تصوير مشهد غرامي عنيف بأسلوب مهذب عذب بعيد عن التصريح. وربما أهمل الشعراء في هذا النوع وصف كثير من التفصيلات التي يتطلبها

---

(1) المصدر نفسه: 162، ومثلها قصيدة أبي جعفر احمد بن بن الأبار: 150.، وقصيدة للأسعد بن بليطة في النفح: 4/ 51.

(2) المغرب في حلى المغرب، إبن سعيد، تحقيق الدكتور شوقي ضيف: 1/ 290.

(3) نفح الطيب: 4/ 61، وينظر: النفح أيضاً: 2/ 265.

الموضوع واقتصروا على الإيماء فقط. وعلى الرغم من أن هذه الحكاية تميل إلى الإيجاز حتى ليقتصر فيها على المقطوعات الشعرية فإن الشاعر يجهد فيها قابليته لأجل أن يغلف أبياته بمسوح من الرقة والشفافية التي توفرها له فنون البلاغة. ولعلنا لا نبالغ إذا ما حسبنا هذا الضرب من الشعر هو المجون الأندلسي الحقيقي البعيد عن الاستهتار السافر والإسفاف السخيف. وأرى في المقطوعات الشعرية التي نظمها إبن شرف (ت460هـ) نماذج ممتازة تؤكد ما أوردناه:

ولما تلاقينا وقد ضمنا الهوى ... كما اجتمع الحيان ضمّهما الحِلْفُ
تمازج ما بين النجاد وعقدها ... وأجدبَ باقي الدمع إذ أخصبَ الرشفُ
مزاجاً تخال الكاس مانعها الحيا ... به وتماري أنها قهوةٌ صرفُ
فتهمي بطي الثوب في الثوبِ كلما ... تلوى بذا عطفٌ تلوى بذا عطفُ
ضجيعين مات الحِس بيني وبينها ... ونُنشرُ أحياناً كما تُنشرُ الصُحفُ[1]

ويقول في أخرى:

بتنا نشد على القلائد بيننا ... حَذَرَ الرقيب لعلها لا تنطِقُ
والريح ما نبست لنا بسريرة ... يوماً ولا نفث الحليُّ المخنقُ
خفنا فأخفتنا خمائل روضةٍ ... أُنُفٍ وأخملنا العناق الضيقُ[2]

ونجد مثل هذا أيضاً عند إبن حمديس (ت527هـ) في قوله:

ولما تلاقينا وأثبت عندها ... نُحولي وتبريحي من الحب ما عندي
خلعنا على الأجياد أطواق إذرع ... كأن لنا روحين في جسدٍ فردِ
كأن عناق الوصل لاحمَ بيننا ... بريحٍ ونار من زفيري ومن وجدي
ولما أتاني الصبحُ ذبت ولم تُذُبْ ... فيا لك من شوقٍ خُصِصْتُ به وحدي[3]

---

(1) الذخيرة ق3 م2: 876، وتنظر له أيضاً: الصفحات: 877، 884.

(2) الذخيرة ق3 م2: 876 وتنظر له أيضاً: الصفحات: 877، 884.

(3) ديوان إبن حمديس الصقلي، تحقيق الدكتور إحسان عباس: 132، وتنظر صفحة: 343.

ومثله مقطوعة إبن شُهيد (ت426هـ) المشهورة:

ولـــا تمـــلأ مـــن ســـكرهِ ونـــام ونامـــت عيـــون العَـــسَسْ
دنـــوت إليـــه علـــى بُعـــدهِ دنـــوّ رفيـــق درى مـــا الـــتمسْ
أدب إليـــه دبيـــبَ الكـــرى وأسمـــو إليـــه سمـــو الـــنفسْ
وبـــتُّ بـــه لـــيلتي ناعمـــاً إلى أن تبـــسَّم ثغـــرُ الغَلَـــس[1]

وتذهب بعض الدراسات النقدية المعاصرة إلى «أن البساطة المجردة للنص خداعة للغاية»[2] وإن الصورة الإيمائية أقوى من الصورة الوصفية المباشرة ذلك أن الوصف المباشر يضعف الدلالة وبالتالي فهو دون الصورة الإيمائية أيا كان مظهرها[3]. ويرى آخرون أن في (الشكل الشعري) للقصة تكثيفاً بالغاً للشخصيات وإيجازاً قلما تتسع له القصة النثرية في صفحة واحدة[4].

ولقد تعمدنا أنتخاب هذه الآراء الحدثة لأنها تنص على ثلاث خصائص فنية تقع في جوهر النماذج الشعرية التي ذكرت آنفاً. وهذه الخصائص هي (البساطة، الإيماء، الإيجاز والتكثيف). فالمقطوعات الشعرية التي ذكرنا تعبر كلها عن تجربة حب لا يمكن لنا إدخالها إلا في باب المجون. ولقد خلق الشعراء تجاربهم هذه معتمدين على السرد الوصفي الذي يتخذ من صيغة الماضي أداة لترسيخ المبنى القصصي. أما الشخصيات فهي لا تقتصر على العاشقين ـ كما يبدو لأول وهلة ـ بل إن هناك أطرافاً أخرى أسهمت في أحداث تلك القصص غير أن (البساطة الخداعة) حالت دون الإطالة في إبراز تلك الأطراف فلقد جسد الشاعر بأربعة أبيات دقائق حدث استغرق منه ليلة بكاملها، فلم يكن أمامه غير خيار الإيجاز الذي دفعه إلى اعتماد الإيماء والتكثيف والاكتفاء بأبرز دلالات الحدث للوصول إلى الذروة التي تمثلت في النماذج الثلاثة الأولى بـ (لحظة العناق). فجاءت تلك اللحظة محملة بعنف كل التفصيلات التي استعيض عنها. وعندما (تمازج ما بين النجاد والعقد) أمتزاجاً كانت صورة (موت الحس) من

---

(1) ديوان إبن شُهيد: 85، 94، وينظر للغرض نفسه: أبو الحسن الحصري القيرواني: 113.
(2) الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته: أ. ف تشيتشيرن، ترجمة الدكتورة حياة شرارة: 32.
(3) النقد الأدبي الحديث، هلال: 251.
(4) الأفكار والأسلوب: 115.

أبلغ الصور الإيمائية التي تدل عليه. وحين (لاحم) العناق بين إبن حمديس وبين حبيبته. تنافذ الجسدان فيما بينهما، وما أن لاح الفجر حتى ذاب الشاعر في ثنايا جسد الحبيبة فكانا (كروحين في جسد فرد). ولقد دخلت صور الطبيعة أطرافاً فعالة إلى داخل هذه المقطوعات. فما أن استجار إبن شرف وفتاته بالروض الآنف حتى أجارهما وهيأ لهما كل أسباب الأمان والدعة. وحينما انشغل العاشقان بلحظات العناق بدأ الحلي باللغط والتهريج فعنفه الحبيبان بالشد لغرض إسكاته. أما الريح فقد احترمت موقف الحبيبين فسكنت ولم تأتِ بحركة خوفاً من أن تثير أنتباه الوشاة والرقباء. وقد تسلل إبن شُهيد إلى موضع الحبيب بخفة ورشاقة تماثل (دبيب الكرى، وسمو النفس)، وما أن نال منه ما كان يرغب حتى فوجئ بابتسامة مشرقة أتسمت على ثغر (الغلس) ينبهه فيها إلى ضرورة الانسحاب، إذ لم تعد له القدرة على حراسته وتوفير الأجواء الآمنة له.

إن هذا الاستغلال الجميل للطبيعة وتطويعها لخدمة الفن الشعري لم يكن غير إبداع اشتهر به الشعراء الأندلسيون. كما أن قدراتهم الفائقة في رسم الصور القوية والبسيطة في آن وأحد تدل على ملكات شعرية بارعة ملت التطويل التقليدي وما يفرضه من صياغات جاهزة. فأثرت الإيجاز البليغ والصورة المعبرة، والتعبير المفعم بالحيوية والجمال. واللفظة الرقيقة التي تتفق وطبائعهم.

وهناك أيضاً قصص مجوني يمكن أن نقرر أنه اتجه صوب التقليد اتجاهاً قوياً. ولعلنا نعتمد على سببين نراهما من أقوى الأسباب التي ألبست هذا النوع من القصائد لبأس التقليد الأول: إن بعضه كان مقدمات لقصائد انفتحت على أغراض أخرى. مما يعني كونه إبنية جاهزة يستعين بها الشاعر متى أراد. أما السبب الثاني فيأتي من طبيعة الموضوعات التي يعالجها (الزيارة، الساقي والنديم، اللقاء الغرامي) وهي كلها لا تخرج عن الإطار التقليدي الذي عرفه الشعر في المشرق. على أنني لا أقصد بالتقليد هنا (الاستعارة من المشرق) بقدر ما أعني أن مثل هذه القصائد اكتسبت صفتها التقليدية لكثرة تداول نماذجها بين الشعراء الأندلسيين أنفسهم. ولو سلمنا أن الأصول الأولى لها هي مشرقية فإنها قد اكتسبت هنا الروح الأندلسية المتمثل بدخول الطبيعة بأبهى صورها. والرقة والسمو في معالجة الموضوع الماجن، والابتعاد عن المعاني والصور والألفاظ الفجة التي تشيع في مجونيات بعض الشعراء المشارقة.

أما موضوع الزيارة فيلاحظ عليه أن الحبيبة هي التي تبادر إلى زيارة الشاعر في أكثر النماذج. وربما كان هذا الأمر أكثر مدعاة للإثارة في رسم وتهيئة أجواء القصة. وزيارة الحبيبة لا تحتاج إلى مغامرة أو تخطي حواجز خطره أو ترقُّب حذر، بقدر حاجتها إلى شيء من التكتم خوف الوشاة والحساد فقط، ولهذا فلا نتوقع في قصص الزيارة التقليدية هذه وجود حدث متصاعد ولا حوار مكثف، وليس فيها أثر لتدخل أطراف أخرى. من ذلك قول إبن زيدون (ت463هـ) في قصيدة يعاتب بها صديقاً من أصدقائه:

زارني بعد هجعة والثريا راحةً تقْدِرُ الظلام بشبرِ
والدجى من نجومه في عقود يتلألأن في سماكٍ ونسرِ
تحسب الأفق بينها لا زوردا نُثِرتْ فوقه دنانير تبرِ
فرشفت الرضاب أعذب رشفٍ وهصرت القضيب ألطفَ هَصْرِ
ونعمنا بلفٍّ جسم بجسمٍ للتصافي وقرعِ ثغرٍ بثغرِ
يا لها ليلة تجلَّى دجاها من سنا وجنتيه عن ضوء فجرِ
قصر الوصل عمرها وبودي أن يطول القصير منها بعمري[1]

وتأتي أكثر النماذج على وفق هذه الشاكلة، إذ لا إسهاب في شرح ما حدث و إطالة في ذكر حوار وإنما يكتفي الشاعر بالإشارة إلى الزيارة «قبلته إذ زار مكتتماً»[2] أو «فجاء كما يمشي سنا الصبح في الدجى»[3] أو «أتاني زائراً مستخفياً»[4]. ثم ذكر مبتسر لما حدث. وهو حسب التسلسل السابق «ورشفت من فيه على ظمأ» و «فبت بها والليل قد نام» و «تعانقنا كغصنين هوى». ثم يكون طلوع الفجر إيذاناً بخاتمة ما جرى. لقد كان موضوع الزيارة إذن أحد السمات التقليدية في شعر المجون الأندلسي، إلا أنه بقي كما أسلفنا ملتزماً جانب الرزانة في عرض القصة

---

(1) ديوان إبن زيدون ورسائله، تحقيق علي عبد العظيم: 230.
(2) ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني، جمع وتحقيق محمد المرزوقي: 142.
(3) نفح الطيب: 3/ 199، من قصيدة للشاعر محمد بن سفر (من شعراء المئة الخامسة).
(4) الكنية الكامنة، لسان الدين بن الخطيب: 291 من قصيدة للشاعر محمد بن أبي قطبة (معاصر لإبن الخطيب).

عرض القصة ورسم الصورة واختيار الألفاظ. فضلاً عن احتوائه على قدر كبير من الفن الأندلسي الرائع في حضن الطبيعة.

أما قصة السقاة والندمان فهي وإن كانت من أكثر الأنواع تعبيراً عن واقع المجون الأندلسي، إلا أننا لا نجد ثمة فرقاً شاسعاً بين صورة ساقي أبي نواس الذي يسقي الشرب كأسين الأولى من يديه والأخرى من عينيه. وبين صورة الساقي في قصص الأندلسيين. فأبو بكر يزيد بن صقلاب (ت619هـ) يقول:

وأخي فتنة أدار علينا مـن يديه ومقلتيه رحيقاً[1]

والساقي عند أبي حيان (ت745هـ):

يدير لنا من لحظه بابليةً ويبسط أنساً للذي هو طامع[2]

وقصة الساقي داخل القصيدة لا تتعدى في حدودها تصوير حركته الرشيقة وقدرته على أرضاء نزوات الشاربين وتفننه في كسب رضأهم. فهو يوزع قبلاته ولا يمل من مداعبة الجالسين. هكذا يصوره إبن صقلاب، أما أبو حيان فقد أراد الاستئثار بالساقي لوحده. وعندما تمادى أحد الجالسين في معابثة مع الساقي انبرى الشاعر محذراً ومنبهاً إلى أن هذا (الرشا في غابة الليث راتع). فيمسك هذا عن تحرشاته وهو:

يود بأن الليث يحظى بعُلْوهِ وتبقى له أوراكه والأكارعُ

فلا جديد في قصة السقاة عند الأندلسيين. كما أننا لا نلمس أي محاولة لتطوير قصة الساقي الذي يملأ المجلس ظرفاً بحيث تتسع مساحتها أو تتفرع أحداثها بأستثناء قصيدة لإبن سعيد أوردها المقري في النفح. وفيها يقص علينا الشاعر كيفية معابثته الغريبة للساقي. إذ يطلب منه أن يبصق في الكأس أمعاناً في التماجن أو أنه لا يذوق الكأس أبداً:

لكنني أليتُ أسْقى بها أو تودعنيها ثغرك الأشنبا

(1) المقتضب من كتاب تحفة القادم، إبن الأبار، تحقيق إبراهيم الأبياري: 127.

(2) ديوان أبي حيان الأندلسي، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثة،: 274. وللغرض نفسه تنظر الصفحات: 162، 222، 323، 296.

فمـــج لـــي في الكـــأس مـــن ثغـــره ... مـــا حبـــب الـــشرب ومـــا طيبـــا
فقـــال هـــالثمي نقـــلاً ولا ... تـــشم إلا عـــرفي الأطيبـــا

وعندما يوهمه أحد الجالسين الحاسدين أن هذا الحبيب صعب المنال، وإن ليست للشاعر القدرة على الوصول إليه، تعتري الشاعر رغبة ملحة في امتلاكه، فيكتب إليه شعراً يستميل به فؤاده وتنجح القصيدة في اجتذابه ويحدد موعداً لزيارته، ويبقى الشاعر منتظراً هذا الموعد وهو مضطرب غير واثق من وفاء المحبوب بوعده. ويصور لنا تلك المشاعر في قصيدته تصويراً جميلاً. ويصدق الحبيب بوعده ويتم اللقاء فيرتبك الشاعر من شدّة فرحه ويقبل التراب الذي سار عليه الحبيب وانحبست كل الكلمات في فمه فلم يستطع من شدّة الحصر سوى قول (مرحباً). وعندما يعود للشاعر روعه يفاجئ الحبيب برغباته الماجنة فيستجيب هذا مذعناً:

بـــالله مـــل معتنقـــاً لأثمـــا ... فمـــال كالغـــصن ثنتـــه الـــصبا
وقـــال مـــا ترغـــب قلـــت اتئـــد ... أدركـــت إذ كلمـــتني المأربـــا
فقـــال لا مرغـــب عـــن ذكـــر مـــا ... ترغبـــه قلـــت إذن مركبـــا
فكـــان مـــا كـــان فـــو الله مـــا ... ذكرتـــه دهـــري أو أغلبـــا[1]

أما المحور الثالث الذي دارت عليه قصص المجون التقليدي، فهو الذي يصور لنا اللقاءات الغرامية الماجنة وما يجري خلالها من أحداث. وربما عمد الشعراء فيها إلى شيء من التفاصيل في سردهم الوصفي وأحياناً يعمدون إلى الحوار ليبثوا ما دار في أثناء اللقاء من حديث عابث. والاختلاف الوحيد بين هذه القصص وقصص الزيارة التي تطرقنا إليه يكمن في أن الحبيبين في هذه القصص يقيمان في مكان واحد ولم يكونا مفترقين ليحدث بينهما أمر التزاور. أما في النواحي الموضوعية أو الفنية الأخرى فكلا النوعين يتطابقان في محصلتهما الأخيرة ليصبا في مجرى واحد هو المجون. وكما أسلفنا في موضع سابق فإن هذا النوع من القصص لا يستمد أسباب تقليده من احتمال كون موضوعه مستعاراً بل لأنه يأتي دائماً مفتاحاً لقصائد تنظم لأغراض أخرى غير الغزل. من ذلك مقدمة إبن شُهيد القصصية المتماجنة التي جعلها افتتاحية لقصيدة مديح:

(1) نفح الطيب: 2/ 285.

هَبَّ من مرقده منكسراً ... مُسبلاً للكُمِّ مُرخي للردا
يمسحُ النَعْسَةَ عن عيني رشا ... صائدٍ في كلِ يوم أسدا

ويعد أن يسترسل في ذكر أوصاف محبوبته يلجأ إلى الحوار:

قلتُ: هَبْ لي يا حبيبي قُبلة ... تُشفِ من عَمّكَ تبريح الصدى
فانثنى يهتز في منكبه ... قائلاً: لا، ثم أعطاني اليدا
كلما كلّمني قبّلته ... فهو أما قال قولاً رددا
كاد أن يرجع من لثمي له ... وارتشافي الثغر منه أدردا

ثم يبدأ باسترجاع بعض ذكرياته مع هذا الحبيب، فيذكر كيف أنه كان يمطل بوعوده، ويروي لنا ما يجري بينهما حينما يصدق بوعده فيلتقيان. حتى أنَّه اختتم مقدمته هذه بأبيات تؤكد ارتضاء المدوحين وتقبلهم لهذا التوجه فيقول:

أصحت من عضتي في نهدها ... ثم عضَّت حر وجهي عمدا
فأنا المجروح من عضتها ... لا شفاني الله منها أبدا[1]

ويسرد علينا أبو حيان أحداث قصة شعرية طريفة أثبتها هنا لأنها تمثل نموذجاً متكاملاً لهذا النوع من القصص:

بأبي ظبي لعهد قد نَبذْ ... جبذت عيناه قلبي فانجبذْ
كُل ذي حُسنٍ ترى أمثاله ... غير محبوبي فهو في الحُسن فَذْ
يا غريبَ الحسنِ أني سائل ... وزكاة الحُسنِ تُعطى من شَحَذْ
قال: ما تبغي فقلت: قبلة ... تُشعب القلب الذي صار فِلَذْ
قال: خُذها، ثم لا يأخذها ... أحد مني ولا كان أخذ
فرشفت من لَماه سلسلاً ... وحلالي ذلك الرشف وَلَذْ
فاختبطت فأتوا يرقونني ... حسبوا أن بي من الجن الأخذ
قال: كفوا ما به من جنة ... إنما سهمي فيه قد نفذْ

(1) ديوان إبن شُهيد: 49، وينظر: للغرض نفسه: رايات المبرزين: 54، والذيل والتكملة: 4/ 137.

إنــــه لمـــــا رمتـــــه مقلــــــتي ... وصــــل الـــــسهم إلى أقــــصى القَـــذَذْ[1]

لــيس داء الحــب يــشفى بــالرقى ... لا ولا ينفـــــع تعليـــــقُ العُــــوذْ

بـــل شــفاء الحــب وصــلٌ عاجــل ... واعتنـــــاقٌ واجتمــــاع مـــــستلذْ[2]

ونلاحظ هنا أن البناء القصصي قد استكمل أكثر أدواته، ففعل الشخصيات واضح الأثر كذلك الحدث الذي جاء متسلسلاً حافلاً بالحركة، ولم يقتصر المنحى السردي على الوصف بل عمد إلى الحوار الذي تداخل مع مفردات الحدث، وقد ساعد الإيقاع السريع الذي وفره البحر الشعري على تتابع الأحداث بخفة ورشاقة مما أشاع طابعاً من الحيوية بين ثنايا القصة.

ونحن حين ننساق وراء تسقط هذه اللفتات فإننا ندرك تمام الإدراك أن القصص الشعري لا يمكن له مهما بلغ من قوة ونضج محاكاة النضج الفني في القصة النثرية[3]. لأسباب معروفة نابعة من طبيعة الفن في كلا النوعين. غير أننا حين نجد نماذج قصصية شعرية على هذه الصورة التي نتحدث عنها فإن يقيننا يترسخ أكثر حول حقيقة وجود قصة شعرية في الأدب العربي.

ج. قصص المجون في الموشحات والأزجال:

مرَّ بنا ن الوشاح يعمد أحياناً إلى نوع من السرد في آخر بيت من أبيات موشحته. وينطبق هذا الأمر أيضاً على موضوع المجون، ومن النوادر أن يتجاوز المبنى القصصي حدود البيت الأخير من الموشحة دائماً إلا أننا قد نجد نموذجاً يطول السرد فيها فيتجاوز إلى البيتين. ومن ذلك الموشحة المنسوبة إلى الشاعر (إبن النغرلة) الذي قتله الأمير الموحدي (عبد المؤمن) بسبب ما أشيع من قيام علاقة حب جمعت بين الشاعر وبين أخت الأمير المسماة (رمله) وكما في أكثر الموشحات فإن السرد الوصفي الذي ينتهي بلازمة حوارية تستدعيها الخرجة هو جوهر صياغة مثل هذه اللمحات القصصية. يقول إبن النغرلة. في البيت الأخير من موشحته تلك:

رب ذات ليلـــــــــــــه ... زرتهــــــا وقـــــد نامـــــت

(1) القذذ: ريش السهم.

(2) ديوان إبن حيان: 171.

(3) النقد الأدبي، هلال: 455.

والرقيـــــب في غفلــــــة والنجـــــوم قــــد مالــــت
رمــــت منهــــا قبلـــــه عنــــد ضـــمها قالــــت:

قــر قــر وأهــدأ لا تكــون متعــدي تكــسر النبـــالا وتفــرط العقــد[1]

ويبد أن البيت الأخير في الموشحة هو من أنسب المواضع التي تتفق وموضوع المجون. ذلك لأن الخرجة تعقبه مباشرة، والخرجة ـ كما هو معروف ـ تأتي دائماً على لسان فتاة متماجنة من ذلك قول الأعمى التطيلي في آخر إحدى موشحاته:

يـــا حُــسنها مــــن فتــــاة رود
زراتــــه يــــوم صــــباح العيــــد
غنـــــت علــــى رأســــه في العــــود

خــــل ســــواري وخــــد هيمــــاني حبــــيبي أحمــــد
واطلــع معــي للــسرير حيــــــوني ترقــــد مجــــرد[2]

وقول الجزار السرقسطي (أحد شعراء المئة الخامسة) في آخر موشحة غزل:

وظبيـــة مـــن ظبـــاء الإنـــسِ حـــديثها جالـــب للأنـــسِ
أعــارتِ الحــسن ضــوءَ الــشمس تــدعو صــبياً لهــا أن يمــسي

أمـــا تجـــي عنـــدي ذا اليـــوم تفطـــرْ نوفيـــك جمـــالي ونهـــديك نهـــدي ولا نقـــصر[1]

---

(1) الكتاب العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تحقيق ولهام فورنباخ: 14.
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 287، وتنظر للغرض نفسه الصفحات: 275، 285، 289.

وعليه فليس بمقدورنا القول أن الموشح يحتوي على ملامح سرد قصصي كالذي نجده في الشعر، أما هذه الإشارات البسيطة فإنها وإن كانت مشتملة على طابع القصة إلا أن إيجازها الشديد ومحدودية الحدث فيها وانفصالها عن المبنى العام للموشحة يضطرنا إلى عدم التعويل عليها كثيرا.

أما في الزجل فالأمر مختلف تماماً لأننا نجد فيه نماذج قصصية طويلة ومتكاملة. بحيث يكن القول أن للزجل الأندلسي قابلية ممتازة على استيعاب أطر القصة وعناصرها دون بقية الفنون الشعرية الأخرى.

ولقد تهيأ لهذا الفن في الأندلس واحد من أبرع الزجالين في الأدب العربي. وهو أبو بكر بن قزمان (ت555هـ) الذي يصفه (نيكل) بقوله: أنه أعظم من اشتهر بفن الزجل العربي في الأندلس ـ لاسيما في اللهجة القرطبية ـ[2].

وكان لاكتشاف ديوانه صدى عميق بين أوساط المستشرقين والباحثين الغربيين المهتمين بالدراسات المقارنة بين الشعرين العربي والأوربي إذ «عكف عليه العلماء سواء في ذلك أصحاب الدراسات العربية أو الدراسات الرومانية في القرون الوسطى يقتبسون منه الشواهد، ويقارنون بين نظام القوافي عنده وعند التروبادور، ويحالون تفسير بعض الألفاظ الأعجمية التي استخدمها الزجال»[3]. حتى ذهب أكثر المستشرقين المختصين بالأدب الأندلسي إلى القول إن الإبداع الأندلسي في مجال الشعر إنما يتجلى في الموشحات والأزجال وحسبنا أن نشير هنا إلى قول بروفنسال من أن الأندلس الإسلامي وعت شدة الخلاف البيئي والاجتماعي والطبيعي الذي يفصلها عن المشرق، فارتأت أن يكون لها فنها الأدبي الخاص فلم يكن أمامها «إلا أن تخلق في عالم الشعر نوعاً يلائمها وينطلق من أسر الكلاسيكية وقيودها الضيقة.. فكان أن سلكت طريقها الذي هيئت له حين اخترعت الزجل بلغة عامية أسبانية وحين خلقت ما يقابلها في العربية الفصحى وهو الموشحات[4].

(1) جيش التوشيح: 157، وللغرض نفسه تنظر الصفحات: 110، 115، 140، 142، 146، وينظر توشيع التوشيح: 133، 147.

(2) Hispano – Arabic poetry, By: A. R. Nykle. P: 266.

(3) الزجل في الأندلس، الدكتور عبد العزيز الاهواني، 69.

(4) سلسة محاضرات: 23.

وطبقاً للغة التي كتب بها الزجل ولطبيعة الموضوعات التي نظم فيها فلقد عد أحد الفنون الشعبية التي اشتهرت في الأندلس. فيرى بيبرا أن إبن قزمان كان ينشد قصائده الزجلية أمام الناس في الشوارع والتجمعات العامة. في حين ذهب بروكلمان إلى أنه كان يصطحب معه قرداً يرقصة على أنغام زجلياته[1]. اما غومس فقد أطلق على إبن قزمان وفنه عبارة (صوت في الشارع)[2] للتدليل على مدى شعبية فن الزجل هناك. إلا أن الدكتور الأهواني لا ينساق كثيراً وراء فكرة (شعبية الزجل) بالمعنى الدقيق لكلمة (شعبي) لأنه كان يرى فيه «أنتاج طبقة على حظ غير قيلي من الثقافة العربية القديمة. وأنه تأثر بالقصيدة العربية وبالموشحة الأندلسية وكذلك الأمر فيما يتصل بلغة الزجل فإنها لم تكن عامية خالصة»[3].

يعزز من ذلك أن الأخبار تشير إلى سعة اطلاع إبن قزمان على الشعر العربي المشرقي وتذهب إلى أنه كان على حظ غير قليل من الضلوع في بعض علوم وقته كاللغة والنحو والبلاغة والفلسفة وغيرها[4]. فلم يكن إبداعه في مجال الزجل إذن إبداعاً ارتجالياً عشوائياً تميله عليه الظروف والمواقف الحيأتية التي يمر بها فحسب دون أن ينتبه إلى ضرورات قواعد هذا الفن.

ويبدو أن طبيعة حياة إبن قزمان المتسمة باللهو والمرح وتتبع الملذات هي التي أكسبت زجلياته تلك الروح الشعبية الزاخرة بكثير من المفردات الحيأتية اليومية.

ولقد طاف إبن قزمان في أكثر المدن الأندلسية ولقد اتسمت علاقاته مع ممدوحيه بالالحاف في طلب بعض المواد المعيشية كالفحم والدقيق والزيت والخمر و (ضحايا الأعياد من الخراف) وغيرهما. كما أنا نلمس في تصرفاته تهوراً يقترب من تهور أبي نواس في مجال علاقاته الغرامية وكذلك في موقفه من الخمرة وإسرافه في تعاطيها. كما أننا نلمس لديه ضعفا في عقيدته الدينية يبدو في استخفافه ببعض القيم والمحارم. وعلى الرغم من ذلك فقد أنتهى وهو يعيش عيشة الكفاف أماما لأحد المساجد[5].

---

(1) Nykle: Ibid, P: 269.

(2) مع شعراء الأندلس والمتنبي: 156. ويرى س. أم. أمأم الدين، إن (إبن قزمان أفضل من عرف بكتابة الأغاني الشعبية في الأندلس) ينظر كتابه:

Some aspects of the Socio – Economic and cultural history of muslim spain, P: 192.

(3) الزجل في الأندلس، مقدمة الكتاب الصفحة (و).

(4) Muslim Spain: Its history and culture by Mnwar Chejne, P: 241.

(5) Hykle:ibid. p. 268.

والواقع أنَّ خير ما يمثل حياة إبن قزمان هي زجلياته نفسها. ففيها نجد قدرا لا بأس به من صفاته الجسمانية وكثيراً من تصوراته للناس والمجتمع وقد حاول الدكتور الاهواني رسم صورة لإبن قزمان من خلال ديوانه[1]، إلا أنَّ الدكتور إحسان عباس لا يؤيد مثل هذه الفكرة كثيرا ويرى أنَّ من الإسراف تطبيق كل ما ورد في الزجليات على الحياة الواقعية للشاعر لأن إبن قزمان في ظنه «كان محكوماً بواقع ممدوحيه» الذين ربما كانوا السبب الأول في تشجيعه على النظم في كثير من المواضيع التي لم تكن لها تعلق شديد بحقيقة حياته وتصرفه[2]. ويبدو إنَّ لرأي الدكتور إحسان عباس من أسباب القوة ما يجعله أقرب إلى القبول، لأن ما سنشير إليه من زجليات قصصيه تحمل في صورها ومعانيها سمات الاستهتار والتهور هي في الواقع مقدمات لأزجال مدحيه مرفوعه إلى شخصيات اجتماعية ورسميه مهمة. ونلمس في تلك المقدمات كثيراً من الألفاظ المكشوفة والعبارات الجنسية الصريحة مما يشير إلى تقبل أذواق المدوحين لهذا الأمر وتشجيعهم عليه[3].

تأسيسا على ذكرنا فإن القصة الماجنة في الأزجال ـ لاسيما عند إبن قزمان ـ لابد أن تكون شعبيه بطابعها. مما يستدعي عدم انغلاقها على (ذاتية الشاعر) فقط، كما أنَّ طبيعة الفن في الزجل تسمح للشاعر بالانطلاق والاسترسال في تصوير الحوادث والتدخلات والشخصيات وغير ذلك من عناصر القصة. وسنثبت هنا واحدة من زجلياته ذات المنحى القصصي بوصفها مثالاً متكاملاً. وسنعتمد في توضيحنا لبعض المفردات والعبارات على الشروح التي ذكرها محقق الديوان.

قال إبن قزمان في مقدمة زجل مدحي:

كُن صبيان ودارت الأحوال	والتحيَّن وصرنا ذاب رجال
كبرت لحيتي وصرت زغل	قسط مكتاف صحيح كالبغل[4]
في سويعة نعمل لك ألف شغل	ولو ان رفع الصخور الثقال

(1) الزجل في الأندلس 67-105.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين ـ 273.

(3) ينظر ديوان إبن قزمان: نشرت. كورينطي: 598، 628.

(4) الزغل:الشاب ، قسط: مكتمل.

عجبـــــتني نفيـــــسي أيـــــام | حتـــى كـــسّرت شـــعري في الحَمـــام
واعتـــدل مـــن ورا ومـــن قـــدأم | وضـــربت وجـــان مـــن جـــلال
وانـــا الـــنس منـــذ كنـــت لبـــأس | لإذ نيـــأبي علـــى بطـــأين لاس[1]
وغفـــاير مـــلاح علـــى أجنـــاس | وعمـــايم دبيـــق تـــسأوي مـــال[2]
وكـــان إكريـــت دويـــره مـــن إنـــسان | بربـــاعي ســـكنت فيهـــا زمـــان[3]
ثـــم قـــال نريـــد ثـــلاث اثمـــان | وتريـــد ولـــو طلـــب مثقـــال

ويبرر لنا إبن قزمان سبب تمسكه بهذه الدار وموافقته على دفع مبلغ الزيادة الـذي طلبـه صاحب الدار، فيعدد لنا بعض ما فيها من مستلزمات ووسائل راحة إلا أن أهم ميزة لتلك الدار هي وقوعها في حي يعج بالأرامل الحسنأوات ويقل فيه وجود الرجال لاسيما الشيوخ والعباد من أهل الدين:

والـــربض لا شـــيوخ ولا حجـــاج | وأرامـــل حـــسان بـــلا أزواج
ويجـــون طـــول النهـــار عـــن حـــاج | وأشـــياء لـــيس ينبغـــي أن تقـــال[4]
كنـــت واقـــف ببـــاب بعـــد العـــصر | إذ رأيـــت شـــخص قـــد خطـــر ونظـــر
اش كـــان هـــذاك شمـــس أم قمـــر | أوخمـــار أو حـــق أو شـــغل بـــال[5]

وهنا يسترسل في ذكر أوصاف هذا الحبيب الجميل الذي مر من أمامه غير مهمل لأدق جزء من أجزاء وجهة، مما يؤجج في داخله دوافع الخوض في مغامرة جديدة. فتحدثه نفسه بمتابعة تلك المرأة والتحرش بها:

---

(1) النس: أي لنفسي، لإذ: حرير.

(2) دبيق: نوع النسيج المصري.

(3) كريت: إستأجرت ، دويرة: مصغر دار ، وربما تكون الغرفة.

(4) أي أن تلك النسوة يدخلن دور الناس لطلب بعض الحاجات. او لأشياء لا ينبغي ذكرها.

(5) أي ربما كنت في حالة سكر أو قد اتخيل أو هو أمر حقيقي

قلـبي قلـبي تمـضي تـرى أيـن تـدخل   وتعـالج فامـا ان تحـصل
وتعربـد فتُقتـل أوتُقتِـل   قـصتين همـا أمـا هـلاك أو وصـال
قلـت سـتي نكـن غلامـك قـط   هـذا عنقـي خـذ الحبـل واربـط
مـولتي كـم تـزن وكـم تخـبط   روحـي تزهـق في مثـل هـذا الـدلال
قالـت:أحـسنت لحبـك أكثـر أنـا   لـيس عـن كـل مـا ذكـرت غنـا
قلـت:جـد هـو فعجـل أمـش بنـا   قالـت: إصـبر، يبقـى لـك أن تحتـال
زوج خـارج بعـد العـشا للمـزد   حـي ولكـن إيـاك يميـزك أحـد[1]
والـبس أطمـار وجبـه وإشمـا تجـد   وكلامـك غيّـر مـع الاشـكال

وبعد ان توافق المرأة على زيارته لها بشرط ان يتنكر ويغير من هيئته وصورته يشرع إبن قزمان في التعبير عن فرحه بهذه الموافقه. فيصور لنا شعوره الغأمر بالسعادة والفرح، وكيف أنَّ قلبه أخذ يخفق وكأنه عصفور يضرب بجناحيه، أما جسمه فقد سرت فيه حرارة عارمة وكأنه ألقي في ماء حار. ثم يبدأ بسرد الطريقة التي إتبعها في تنكره استعدادا لهذا اللقاء:

قلـت ياليـت شـعري إيـش نعمـل   قمـت عممـت راسـي بالحنبـل[2]
وفتلـت بيـدي واتعـدل   شـي علـى شـيء شـكله بـني زروال[3]
منـديل الخبـز صـار علـى قـصير   زدت فيـه مقطعـا جديـد مـن حـصير
وبقـي لـي علـى العواتـق كـثير   وحـرزت الرسـم وحـا فالـشمال
ثـم وليـت خـارج لبـاب الزقـاق   بـذاك الطلعـه والثيـاب الرقـاق

---

(1) المزد: المسجد الصغير ، أي ان على الشاعر الحضور بعد خروج الزوج لصلاة العشاء.

(2) الحنبل: الحبل.

(3) بنو زروال: من أسماء المرابطين. وإبن قزمان يكثر في التعريظ بالمرابطين.

لــــو ترانـــــي حــــافي بـــلا أقـــراق   والركيـــز في اليـــد عـــوض أقـــزال[1]

وبعد ان يخرج ـ وهو على هذه الهيئة المزرية ـ إلى حيث اللقاء المرتقب تحدث المفاجأة ذلك أنّ المرأة خدعته إذ أحضرت مجموعة من الناس الذين يرغبون بمشاهدة شخص عجيب في لباسه وشكله، وما أن رأوه حتى بادروه بالشتم والضرب والصخب الضاحك الشامت:

في ســويعه حــصل لــي عنــد النــاس   مــن شمــات ومــن عقــوب أكــداس[2]

قــوم يقولــوا أخــرج تــرى برفــاس   واخــــر يـــضربوا لــــي بالقرمـــــال[3]

قلــت: جيــده الــساه صــرن مــلاح   لاعــــشيقة ولا عقـــــول صـــــحاح[4]

لعــــن الله مــــن يختيـــل ذا المـــزاح   اهـــن نبقـــه لـــذل هـــول الـــسفال[5]

وتنتهي المقدمة إلى هذا الحد ليدخل بعدها الشاعر إلى غرض زجله الرئيس وهو المدح[6].

إنّ أول ملاحظة يمكن أن تسجل على مثل هـذا الـضرب مـن القـصص هـو خـضوعها للشكل التقليدي العام في الشعر العربي الذي يجعل للمديح مقدمات غزلية أو خمرية أو روضية وغيرها. فالزجل هنا يستعير الإطار التقليدي للقصيدة المدحية العربية. ولكن الاختلاف بقي في شكل المقدمة وموضوعها وفنها. فهي هنا قصة متكاملة في صياغتها وحدثها وأشخاصها.

والسرد الذاتي الذي اتخذته أسلوباً اعتمد على عنصريه (الوصف والحوار) إضافة إلى (البوح) الذي يظهر في نجوى الشاعر مع نفسه في بعض الأحيان. والمكان في القصة لم يتحدد

(1) أقراق: أحذية ، الركيز:عمود يسند به الباب لأحكام غلقه ، الاقزال: الرمح.

(2) شمات: شتيمه.

(3) القرمال: البوق.

(4) يسخر الزجال هنا من نفسه يقول: أنا في وضع ممتاز الان فلقد خسرت العشيقة والعقل.

(5) هول السفال: هؤلاء السفلة.

(6) ديوان إبن قزمان: 580 وما بعدها.

برقعة ضيقه، فلقد كان المنزل، السوق، الحي الحمام، المسجد. كلها أسماء لأمكنة كان لها دورها في صنع الأحداث. ولم تقتصر القصة في شخصياتها على الشاعر والمرأة فحسب. بل أسهمت بعض الشخصيات على عدم تبلورها ـ في خلق الحدث ودفعه في تسلسله المنطقي. فصاحب الدار الذي يطلب زيادة في مبلغ ايجار السكن ونساء الحي في حركتهن الدائبة، والزوج الذي يغادر منزله عند صلاة العشاء، ثم مجاميع الناس التي اجتمعت للتشهير بالزجال والضحك منه، وكل أولئك كان لهم حضور ملموس في القصة مما خلق جوا من التشويق والترقب. نضيف لذلك كله أمراً مهماً. وهو القابلية الفنية المتميزة في الصياغة القصصية. فلقد أبدع إبن قزمان في ذلك كل الإبداع وأضفى على القصة نفسا مرحا ينم عن شخصية ساخرة متحررة من قيود كثيرة أهمها قيد التقليد المم، فصور لنا البيت والحي والشارع والناس في الأندلس تصويرا واقعيا دقيقا يفيد المؤرخ والباحث في علم الاجتماع بقدر ما يفيد الأديب.

إنَّ جميع الذين درسوا إبن قزمان لم يهتموا كثيرا بالجانب القصصي في أزجاله وهي التي تمثل فنه خير تمثيل وتفصح عن قدراته الرائعة. فالدكتور الأهواني يطلق على هذه القصة اسم (أخبار)(1). ونحن إذ لا نتفق معه حول هذه التسمية فإننا نشير إلى أنَّ الأخبار التي من هذا النوع تعتمد على السرد القصصي أولاً وأخيراً. ولا نجد الدكتور إحسان عباس ميالا إلى التوسع في هذا الموضوع. إذ لا يكتفي بالقول ان ميزة إبن قزمان الكبرى تكمن في «قدرته على النقل الواقعي والتصوير التحليلي الدقيق وإدخال الحركة القصصية في أزجاله»(2). وهذا وحده كاف للالتفات إلى دراسة النواحي القصصية لديه.

ومع أنن القصص الماجن في أزجال إبن قزمان تدور دائما حول تحايل الزجال في الوصول إلى المرأة، إلا انه لا يجعل من هذا الموضوع إطاراً تقليديا جاهزا مكررا في كل موضع دون أن يجدد في الصياغة والإتيان بالموضوع المستطرف الجديد. ففي قصة مطولة ماجنة جعلها مقدمة لزجل مديح أيضاً يحكى لنا قصة جارته المتزوجة التي يروم وصالها فيتحرش بها. إلا أنها تبلغ زوجها أول الأمر بتصرفاته، فيتهدد الزوج ويتوعده أن حاول ذلك مرة أخرى، وقد بلغ من شدة تهديد الزوج أن جعلت الشاعر يهرب فلا يتمكن حتى الغبار من اللحاق به. غير ان الشاعر لا يتوب ويشتد طمعه بالمرأة أكثر من السابق فيصرح بأن (من يرى السكر يريد ان

---

(1) الزجل في الأندلس: 97.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين: 275.

يذوقوا). فكان له أخيرا ما أراده، حيث استطاع أن يقضي مع تلك المرأة بكاملها[1]. ومثلما استغل الزجال في النموذج الأول أكثر العناصر القصصية بإجادة واضحة. فلقد كان منحاه سردي هنا قويا ومشتملا على أكثر تلك العناصر. كما أن الواقعية التي تغلف هذه الحكاية تؤكد لنا الأسلوب الذي تميز به الزجل القزماني.

من هنا فان إطلاق صفة (الشعبية) على الزجل يجب أن تنبثق من هذا المفهوم وليس من الفكرة السائدة حول تغني الزجالين بمقطوعاتهم أمام التجمعات في الشوارع والحواري.

لقد أحدث ظهور ديوان إبن قزمان ـ كما مر بنا في موضع سابق ـ حركة أدبية ولغوية مهمة بين الدارسين العرب والأجانب. إذ استأثر بإهتمام المستشرقين الباحثين عن الأصول الحقيقية للشعر الأوربي الحديث. فأثبت بعضهم بالأدلة الأكيدة تأثير الزجل في صياغة أساليب الشعراء التروبادوريين[2].

كما أنه أجج حركة دائبة في مجال الدراسات التي تهتم باللهجات القديمة التي كانت متداولة بين الناس في شبه الجزيرة الأندلسية[3].

3- قصص العفة عند المقدرة:

تدور مضامين هذا النوع من القصص الغزلي حول فكرة واحدة تقريباً. إذ يحدثنا الشاعر عن لحظات فرصة سمح له الزمان فيها بلقاء من يهوى. وبعد أن يهيئ الشاعر الأجواء التي يستلزمها مثل هذا اللقاء من مكان جميل وخلوة تامة وكؤوس متبادلة في بعض الأحيان. وحين تتأجج نيران الشوق ويتصاعد لهيب الرغبة. يحجم الشاعر عن إكمال ما يريد، ويقيده قيد من العفاف المفاجئ الذي يحول بينه وبين مواصلة ما يرغب.

وعلى الرغم من اتساع هذا النهج في غزليات الأندلسيين إلى الحد الذي جعل منه (مذهبا أدبيا)[4] إلا أننا نجد لهذه الفكرة صدى عند بعض الشعراء المشارقة. وأبيات الشريف الرضي الرقيقة الآتية هي خير دليل على ذلك:

---

(1) ديوان إبن قزمان: 140.

(2) his pano – arabic poetry. P. 266-370.

(3) Puslim Spain ;Its History And Culture.P.233-246.

(4) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين: 159.

بتنا ضجيعين في ثوبي هوى وتقى يلفنا الشوق من قرن إلى قدم
وبات بارق ذاك الثغر يوضح لي مواقع اللثم في داج من الظلم
وباتت الريح كالغيرى تجاذبنا على الكثيب فضول الربط واللمم
واكتم الصبح عنها وهي غافلة حتى تكلم عصفور على علم
فقمت انفض بردا ما تعلقه غير العفاف وراء الغيب والكرم[1]

ونقتنع نحن بمثل هذا الموقف لأننا على معرفة تامة بالخلق القويم والوازع الديني القوي الذي تنطوي عليه سريرة الشريف الرضي: كما أننا نجد مثل هذا الموقف في مواضع متفرقة من كتب المشارقة[2]. وفي جميعها نجد أنّ هناك مبررات قوية وواضحة تحول بين الحبيبين وبين ركوبهما الطريق المحرمة. مثل مبررات الدين والخلق والعفاف وغيرهما.

أما عند الشعراء الأندلسيين فلا نجد تبريرا منطقيا يفسر حالة العفاف المفاجئ هذه ولذلك كان هذا النوع من الغزل عندهم مثيرا للغرابة لأنه يخالف طبيعة النفس البشرية ويداخله قدر كبير من الإدعاءات الزائفة.

ومن الأمثلة على ذلك قصيدة لإبن خفاجة يتحدث فيها بأسلوب سردي عن حادثة من هذا النوع، فيصف وبتأنٍ دقيق إجتماعه بحبيبته وتساقيهما الكؤوس المترعة. حتى انه كان يجعل القبل المسترقه نقلا له في أثناء شرابه. وعندما سرت الحميا في جسد حبيبه وغدا طيعا بين يديه لجأ الشاعر إلى مثل هذه التصرفات:

إلى أن سرت في جسمه الراح والكرى ومالا بعطفيه فمال على عضدي
فأقبلت استهدي لما بين أضلعي من الحر ما بين الثنايا من البرد
وعانقته قد سل من وشي برده فعانقت منه السيف سل من الغمد
تسافر كلتا راحتي بجسمه فطورا إلى خصر وطورا إلى نهد

(1) ديوان الشريف الرضي: 2: 273.

(2) ينظر النصف الأول من كتاب الزهرة: 66 ، تزيين الاسواق 1: 10.

فتهبط من كشيحه كف تهامه وتصعد من نهديه أخرى إلى نجد

وقد ملت من تقبيل خد إلى فم أقول بتفضيل الاقاح على الوردِ

وغيرت بالتخميش كافور خده واني لعف مآزري ظاهر بردى[1]

ويثير مثل هذا الأمر تساؤلا حول ما هو مقبول في الأعراف الخلقية عند الأندلسيين وبين ما هو مستهجن مرفوض يأباه العفاف وينكره الخلق. ويبدو ان كل فعل جنسي يتوقف دون حدود المباشرة يتفق وأصول العفاف والحياء، وما عدا ذلك من ممارسات ومعابثات فهي مقبولة لا يشوبها عيب ولا يمنعها الخجل. يؤكد لها ذلك إبن خفاجة في قصيدة أخرى يقول فيها:

ولم تك إلا رشفة واعتناقةُ ويعجبني أنني اعفُ إزارا[2]

ويقول يوسف الثالث ملك غرناطه:

فمن غمزات الحاظ وكف ومن ضم إلى قبل لطاف

وما دون الإزار فخلٌ عنه فإن الصون من شأن الظراف[3]

أما إبن خاتمة الانصاري (ت770هـ) فيستغل خدر المحبوب بسبب الخمرة فيقول.

ما زلت أسقيها وأشرب ريقها والسكر يعطفنا على مقدار

حتى ثنتها الراح طوع سواعدي والراح تعلم كيف أخذ الثار

فاسأل بطيب حديث ليلتنا ولا تغفل عفافي عندها ووقاري[4]

وكأن كل ما قام به الشعراء لم يكن أمراً معيبا يسئ للعفاف ويخدش التعاون ولكن الأمر الوحيد المعيب عندهم هو فعل المباشرة الجنسية فقط.

(1) ديوان إبن خفاجة:348.

(2) ديوان إبن خفاجة: 84.

(3) ديوان يوسف الثالث: 247.

(4) ديوان إبن خاتة الأنصاري: تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية 56 ، 183.

وفي ظني أن لا وجود للعفاف في مثل هذا النوع من الغزل، مهما بلغ ادعاء الشاعر ومهما تفنن في تزيين فعاله باكسائها صفة الوقار والنزاهة. ولهذا فنحن لا نتفق والرأي القائل بان ظهور هذا النوع من الغزل كان بمثابة ردة فعل لمجابهة تيارات المجون المتصاعدة في غزل الأندلسيين[1]. لأن هذا الغزل بحد ذاته هو غزل ماجن. إذن لا سبيل إلى إنكار هذه الحقيقة إعتماداً على البيت الأخير الذي تختتم به أغلب القصائد ويعلن فيه الشاعر عن عفته المزعومة.

ويذهب الدكتور سعد إسماعيل شلبي إلى أن الرغبة في إظهار البراعة في الخيال والقدرة الفنية على التصوير هي التي تدفع الشعراء إلى سلوك هذا النهج[2]. ومع اننا لا ننكر هذا الدافع الذي نلمس أثره في دقة التصوير والإسهاب المتمهل في الوصف فإننا لا نجعل من هذا الجانب الفني سببا رئيسا. لأن هناك أسباباً أخرى تقف وراء هذه الظاهرة.

ومن النماذج التي تصور لنا هذه الظاهرة تصويراً دقيقا قصيدة من قصائد إبن حيان التي يصف فيها لقاء غراميا ينتهي بعفاف مزعوم. ويلاحظ على هذه القصيدة إنها تعتمد على الفن التصويري الدقيق فيقول بعد أن يصف محاسن محبوبته:

ولما تصاونا حياءً وحشمة — وتقت إلى التقبيل أوسعت في الحيل

وضعت على عينيه مني أناملا — وغمضت من عينين فانساعت القبل

رشفت رضأبا نفحة المسك دونه — كان به الصهباء شُجَّ من العسل

وصرت متى الثمه اصنع به كذا — فيا لك منها حيلة تبلغ الأمل

وطال بنا هذا فزال حياؤها — وصرنا لأمرٍ لا حياء ولاخجل

فعانقت من عطفيه دعصا وخوطة — وذبلت من خديه وردا وما ذبل

فطوقت جيدينا بحية شعره — إذا ما سعت للمتن دبت إلى الكفل

تجنبت ما يختار منه ذوو الخنا — قبيح فعال يوجب المقت والزلل

---

(1) الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي:390.

(2) دراسات أدبية في الشعر الأندلسي: 130.

فلم أرَ مثلي عاشقا ذا صبابة   تمكن مما يشتهيه وما فعل[1]

وإذا كان سرد أبي حيان يقتصر على تصوير دقيق ومشتمل للحظات العناق حتى استغرق منه وصف هذا المشهد لوحده حوالي نصف القصيدة. فان أبا جعفر إبن الأبار (من شعراء المئة الخامسة) يتوسع أكثر في حديثه عن الطريقة التي أوقع بها محبوبه ومكنته من استمالة قلبه إليه والإنصياع فيتحدث عن الطريقة التي يلجأ إليها الشعراء لاصطياد الأحبة وسلب إرادتهم من خلالها:

مهما أردتُ وفاقه   يوما تعرض للخلاف

لما تصدى للصدود   ومال لنحو الإنحراف

هيأت من شركي له   فعل اللطاف من الظراف

فسقيته ماء بها   وأدرت صافية بصاف

حتى ترنح مائلا   كالغصن مال به انعطاف

فوردت جنة نحره   ونعيمها داني القطاف

وضممت ناعم عطفه   ضم المضاف إلى المضاف

فورعت في حين الجنى   وكففت عن فوق الكفاف

وعصيت سلطان الهوى   وأطعت سلطان العفاف[2]

ويفسر الدكتور محمد مجيد السعيد هذا الأمر بأنه محاولة من الشاعر «لتدارك اسمه وسمعته من السقوط إلى حضيض اللذات اللعينة وارتكاب الآثام الموبقة... ولأنه أيضاً امتنع عن أن يسلم الآخرين وثيقة تدينه وشاهدا على سلوكه ومواقفه الخلقيه»[3].

---

(1) ديوان أبي حيان:348. وينظر ديوان إبن شهيد: 77.

(2) الذخيرة ق2 م1 ، وينظر ديوان الصيب والجهام 417، 419.

(3) الشعر في ظل بني عباد: 149.

وقد لفتت هذه الظاهر أنتباه مفكر الأندلس وأديبها (إبن حزم) فأشار إليها في موضعين من كتابه (طوق الحمأمه) وحاول أن يجد لها تفسيرات روحيه ودينيه كما هو دأبه في تفسير وتحليل دوافع الحب وأسبابه[1]، إلا أننا لا نتفق مع تلك التفسيرات الروحية انطلاقا من فهمنا لطبائع الشعراء وحقيقة دخائلهم التي قد لا تقترب من هذا الجانب كثيراً.

على أننا لا نعدم وجود قصائد كان الحدث فيها مبرراً إلى حد ما بأسباب دينية أو أخلاقية، فجاءت وهي تحمل في طياتها كثيرا من معاني العذرية القديمة. ومثلما اتجه الشعراء في القصائد السابقة إلى السرد الوصفي عمد شعراء هذا النوع إليه كذلك في عرضهم لحكاياتهم، ونلاحظ على كلا النوعين ندرة الحوار، والاقتصار في الحدث على ذكر واقعة وأحده متشابهه في جميع النماذج.

وخير ما يمثل لنا الاتجاه الثاني مقطوعة رقيقة لصفوان بن إدريس التجيبي (ت 598هـ) وردت في كتابه (زاد المسافر). وفيها يبدأ بالمقدمة المألوفة في ذكر صفات المحبوب الذي لا يستحي منه ثم ينتقل إلى وصف ليلة سمح الزمان له فيها بملاقاته. فباتا ضجيعي هوى عفيف لا تخالطه الشبهات:

فضممته ضم البخيل لماله	أحنو إليه من جميع جهاته
أوثقته في ساعدي لأنه	ظبي خشيت عليه من فلتاته
والقلب يدعو ان يصير ساعدا	ليفوز بالآمال من ضماته

وهنا تبدأ لحظة الصراع مع النفس والرغبات ، وتتجلى العاطفة الرقيقة في أسمى صورها:

حتى إذا هام الكرى بجفونه	وأمتد في عضدي طوع سناته
عزم الغرام على تقبيله	فرفضت أيدي الطوع من عزماته
وابى عفافي ان اقبل ثغره	والقلب مطوي على جمراته

---

(1) طوق الحمامة: 193، 194.

فاعجــب لمتهــب الجوانــب محلــة　　　يــشكو الظمــأ والمــاء في لهواتـــه[1]

لقد حاولت الدراسات على ما مر بنا إيجاد مبررات دينيه أو أخلاقية أو توضح هذا الأمر وتفسره. ولا بد لنا من أن نضيف تفسيرات أخرى نجد لها صدى في تطلعات الشعراء. فقد تكون مضامين هذه القصائد مجرد أمنيات يستعيض بها الشاعر عن بعض أنواع الحرمان العاطفي التي يعاني منها. فيجد للذته في تصوير تفاصيل غرامة دقيقه لم تكن لتتوفر له على مستوى الواقع أو أن الشاعر لم يكن أمينا في تثبيت حقيقة ما حصل له مع محبوبه فيلجأ إلى التزييف حينما يدعي التزامه جانب العفاف في أشد اللحظات العاطفية عنفا ومهما كانت الأسباب. فليس بوسعنا إلا أن نطلق على مثل هذا النوع من العفة اسم (العفة المزيفة) في الشعر الأندلسي[2].

4-قصص الطيف والخيال:

وردت صورة الطيف في الشعر العربي منذ وقت مبكر، واستمرت شاخصة في غزليات الشعراء على مختلف العصور، وتدخل قصص الطيف ضمن باب الغزل العفيف ويصفها أحد الباحثين بقوله «هي قصص قصيرة بقولها الشاعر أبان غيابه ومفارقه حبه... فيراه في يقظته خيالاً وفي نومه حلما. ولكن رؤيته له حلما أحب إليه وأطيب وقعا عنده لأنه يتيح له في النوم مثل ما يتيح له في اليقظة[3].

فصورة الطيف إذن حالة حلمية يستعيض بها الشاعر عن بعض أسباب الحرمان التي يفرضها الهجر والفراق. وقد تكون تعبيراً عن حالة حرمان دائم بسبب خيبة الشاعر وعدم قدرته على إقامة علاقات عاطفية.

وبسبب شيوع صورة الطيف في الشعر العربي، فقد اهتم بها قدأمى الأدباء ودرسوها وحللوا دوافعها، حتى ذهب الأمر بالشريف المرتضى (ت 436هـ) إلى وضع مؤلف ضخم عنها أسماه (طيف الخيال) ذهب فيه إلى أن موضوع الخيال (باب قائم بنفسه قد أطال الشعراء فيه

---

(1) زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر: أعده وعلق عليه عبد القادر محداد 37 ، وللغرض نفسه ينظر: الكتيبة الكامنة: 214 ،المغرب 1: 77 ، 2: 56 ، الذخيرة ق2 م2: 601 ، 602 ، 603 ، خريدة القصر 296.

(2) إتجاهات شعر الغزل في عهد الطوائف: 97.

(3) القصة في الشعر العربي (النجدي) 52.

واقصروا، وأصابوا وأخطأوا، وتصرفوا وتفننوا[1]. وجاء في كتاب (تزيين الأشواق) إن الطيف أمر مهم عند أهل الغرام. يتوصل إليه بالمنام، وإنما تدعو الحاجة إليه عند طول الهجر وشدة الضجر ومقاسات نار الملل والسهر[2].

كما أن هناك نفرا من الشعراء ممن عرفوا بشدة تعلقهم بتصوير الطيف في قصائدهم وتعمد ذكره في مواضع كثيرة. حتى غدت صورة الطيف في أشعارهم معروفة شاخصة كالبحتري الذي عرف بإبداعه لصورة الخيال حتى اختص بنوع يقال له (خيال البحتري)[3] فكان من الطبيعي والحالة هذه أنتقال صورة الطيف من المشرق إلى الشعر الأندلسي. فأصبحت لدى الشعراء الأندلسيين صورة متكاملة جاهزة عن الطيف استغلوها في قصائدهم. فكان بينهم من أبدع ومن ظل دائرا في حدود إطار الصورة التقليدية.

وعلى هذا فان صورة الطيف في الشعر الأندلسي هي في الأساس صورة مستعارة. إلا أنهم أعجبوا بها وأستهوتهم فكرتها فراحوا يتفنون في إظهارها أحيانا ضمن صياغات أخاذة جميلة.

ولان صورة الطيف تدخل في صلب موضوع الحب والغزل، فقد ألفتت إليها إبن حزم مشيرا إلى تقدم المشارقة في الإبداع فيها وفي دراستها معترفا بفضل السبق لهم في هذا الموضوع. ثم حاول تعليل أسباب طروق الخيال ووقت زيارته ومواقف المحبين منه[4]. وتكاد قصص الطيف تجري على نسق وأحد لدى أكثر الشعراء. فالحدث يتمثل في طروق الخيال في وقت متشابه وهو الفجر ليمضي بعض الوقت مع الشاعر. وقد تجري بينهما أحيانا بعض الممارسات الغرامية التي يطمح الشاعر إلى تحقيقها في حال الصحو.

ومن النادر أن نجد حوارا يدور بين الشاعر والطيف. بل تقتصر القصة على السرد الوصفي لكيفية طروق الخيال وذكر بعض صفاته وتصرفاته التي تكون في أغلبها غير واضحة تماما وتمثل بالضبط الصورة الحلمية التي لم تتحدد ملامحها.

---

(1) طيف الخيال: 3.

(2) تزيين الأسواق: داود الانطاكي 2: 49.

(3) ينظر المبحث الخاص ب (الطيف) في إتجاهات شعر الغزل في عهد الطوائف 231 وما بعدها.

(4) طوق الحمامة: 190.

وتبدو براعة الشعراء الأندلسيين في وصف الأجواء التي يتم فيها طروق الخيال بحيث تبدو وكأنها أجواء سحرية شفافة رائقة مستفيدين كثيرا من صور الطبيعة المحيطة بهم كقول إبن شرف:

خيال زارني عند الصباح ... وثغر الشوق يبسم عن أقاح
وقد حشر الصباح له ونادى ... فأصغى النجم منه إلى الصباح
وفاض على الكواكب وهو طأم ... فطار النسر مبلول الجناح[1]

في حين يسترسل إبن خفاجة في وصفه لمحاسن الطيف وكأنه يشاهد بشرا حقيقيا:

وضيف طيف أم من هاجر ... بات به المشكو مشكورا
زار وريح الفجر قد قلصت ... ذيل غمام بات مجرورا
ثم مضى يغشى به خاطري ... نارا ويعشى خاطري نورا
كما انثنى غصن النقا أملدا ... والتفت الجؤذر مذعورا
قد أسكرت خمر الصبى عطفه ... فماد في برديه مخمورا[2]

ويرى الشريف الرضي أن الخيال لا يطرق عادة إلا في آخر الليل. وعندها يكون الشاعر قد أخذ قسطا وفيرا من النوم مما يساعده على توقد ذهنه وتفتح قريحته ولهذا فهو يعجب من طروق الخيال مع شدة الأرق[3].

إلا أن الحقيقة تقتضي عكس ذلك لان مثل هذه الأحاسيس لا تصدر عن الشاعر إلا بعد معاناة طويلة من شدة السهر والأرق ولهذا كان طروق الطيف عند أغلب الشعراء في وقت بزوغ الفجر دائما، وهو الوقت الحرج الذي يحس فيه المؤرق بالحيرة والوحدة وعند ذلك يستدعي الطيف ليكون مؤنسا وهميا يحقق من خلاله ما لم يتحقق له حقيقة[4]. فالمحب المسهد لا

---

(1) قلائد العقيان: 293 ، وتنظر الذخيرة ق3 م2: 870.
(2) ديوان إبن خفاجة: 247.
(3) طيف الخيال: 11.
(4) إتجاهات شعر الغزل في عهد الطوائف: 233.

لا يؤاتيه النوم عادة في أول الليل وإنما يقضي الساعات معانيا من شدة الأرق ولا يسلم عينيه لسلطان الكرى إلا في آخر الليل، حينما ينهكه السهر، وعندها يزوره الطيف في تلك الساعة المتأخرة مما يفسر لنا سبب تسرع الطيف وارتباكه خوفا من انبلاج الصباح، فينسحب عجلاً دون أن يحقق للشاعر بعض ما يتمناه في أكثر الأحيان: يقول الأعمى التطيلي:

أمنك الخيال الطار في كل ليلة ... على مثل حد السيف أو طرّة البرد
وليلة وافاني وقد نمت نومة ... وكنت أنا والنجم منها على وعد
ألمّ فحيا بين رقبي ورقبة ... ولا شيء أحلى من دنو على بعد
وقد رابه لمح من الليل في الدجى ... كما لاح وسم الشيب في الشعر الجعد
رأى أدمعي حمرا وشيبي ناصعا ... وفرط نحولي واصفرارا على خدي
فودّ لو أني عقده ووشاحه ... وأن لم يطق حمل الوشاح ولا العقد
ألمّ فأعداني ضناه وسهده ... وقد كان هذا الشوق أولى بأن يعدي
وولى فلا تسأل بحالي بعده ... ولكن سل الأيام عن حاله بعدي[1]

وإذا كان الأعمى التطيلي قد قصد من احتلابه للطيف أن يعرض أمام حالته المزرية المتدنية. فإن يوسف الثالث يستدعيه لكي يحقق معه بعض أنواع العبث الجنسي:

فألبسني ثوب التواصل ضافيا ... وعهدي به قد حالف الصد عاشقه
وأوردني من ثغره العذب كوثرا ... هو الري لا يظمأ إلى الماء ذائقه
فبت وعضدي كالوساد لخده ... أساكنه طورا وطورا أناطقه[2]

(1) ديوان الأعمى التطيلي:32

(2) ديوان يوسف الثالث ملك غرناطه: 241 ، وللغرض نفسه ديوان إبن سهل: 58 ، ديوان إبن خفاجة 107 ، 113 ، ديوان إبن عبد ربه: 57 ، شعر إبن اللبانه: 29.

بينما يبدو الطيف في قصائد أخرى شفافا هلاميا يتفق وروح الأحلام. فلا نكاد تتميز ملامحه أو نقع على قصده من الزيارة:

ومـا انـس لا انـس الخيـال الـذي سـرى　　　سـرى الـبرق في داج مـن الليـل مظلـم

أتـى بهـديات فمـا مـد راحـة　　　وأدى رسـالات ولم يـتكلم

لثمـت الثـرى حيـث اسـتقلت بـي الخطـى　　　فلافحـني مـن ردع مـسك مخـتم(1)

وكما اشرنا في موضع سابق فان من النادر لجوء الشاعر إلى الحوار في سرده لقصة الطيف، وربما كان ذلك أيضاً ناتجا عن حالة العجلة التي يتطلبها ظرف الزيارة فموعد الفجر قريب ولا وقت أمامهما لكي يهدداه في الكلام، غير أننا نجد في ديوان الحكيم أبي الصلت مقطوعة قصيرة تصور زيارة من زيارات الطيف أقيمت بكاملها على الحوار(2).

وتبدو صورة الطيف في الموشحات أيضاً، إلا أننا لا نجد في طريقة عرضها سردا يمنحها ملمحا من ملامح القصة. واكتفى الوشاحون بذكر الطيف ذكرا عارضا في افتتاحيات موشحاتهم دون أن يسترسلوا أو يتوسعوا في ذلك. من ذلك قول إبن شرف:

هـاجني طيـف طـروق في الـدياجي يطـرق　　　فخـبري عـن منزلـي هنـد محقـق

مذ ربع شوقي بالربع وفرق
إذلم برق من الأجرع والأبرق
فاجتمع وتر إلى شفع من حرق(3)

وهكذا كان الأمر بالنسبة لكل الموشحات التي إعتمدت على صورة الطيف في افتتاحياتها فلم تكن صورة الطيف والخيال في الشعر الأندلسي إذن غير استعارة تقليدية لجا إليها الشعراء مدفوعين بدوافع فنية بحتة حين جعلوها مقدمات لقصائد المديح في أكثر الأحيان. فالواقع الأندلسي الذي أطلعتنا عليه المصادر الأندلسية لم تشر إلى أن هناك حبيبين مشهورين افترقا فتوسلا طروق الطيف في الشعر. وهو الأمر الذي يجعلنا ننفي المصداقية الموضوعية عن مثل هذه الصورة في أدب الأندلسيين.

---

(1) شعر إبن اللبانة: 95 ، وينظر ديوان حازم القرطاجني: 2 ، ديوان أبي حيان 284.
(2) ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز: 126.
(3) جيش التوشيح: 97 ، وللغرض نفسه تنظر الصفحات 259 ، 152 ، 181.

الفصل الثاني

1. القصة في شعر الخمر
2. القصة في شعر الطبيعة
3. القصة في شعر التصوف والزهد

الفصل الثاني

أولاً: القصة في شعر الخمر:

عرفت الخمرة في الشعر العربي منذ وقت مبكر، فلقد ورد في أقدم ما وصل إلينا من نماذجه ذكر لأوصافها وسقاتها وبعض أدواتها وشيء من تأثيرها في النفوس. غير أن ذلك كان يأتي بصورة عرضيه من غير أن يعمد الشعراء إلى التوسع في ذكر الخمرة لذاتها. وإنما كان مرورهم عليها سريعاً تقتضيه مناسبة من مناسبات القصيدة[1]. ولعل الأعشى من أكثر الشعراء إهتماما بالخمرة ووصفها[2]. «والواقع انه أطال في وصف الخمرة بحيث نجد له عشرين بيتا أو يزيد في بعض قصائد يقصرها على وصف الخمر. مع أننا لا نكاد نجد في شعر الجاهليين أبياتا تزيد على الخمسة أو الستة[3]. كما أنه أن أوائل الشعراء العرب القدامى الذين إعتمدوا على السرد في صياغة [4].

إلا أن هذه النشأة القصصية لشعر الخمر لم يكتب لها التطور أو الاستمرار أبان القرن الأول. وربما تكون قد تلاشت ولم يعد لها أثر في قصائد الشعراء[5] أما في القرن الثاني الهجري فقد اتسع موضوع الخمريات في الشعر حتى أصبح له ما يشبه الاستقلالية في الموضوعات والصور والمعاني وأصبح له شعراؤه المتخصصون. والمتميزون الذين قصروا جلَّ إبداعهم الشعري على وصف الخمر لذاتها من غير أن يكون غيرها من أغراض الشعر متداخلاً معها. ويبرز لنا في هذا المجال شاعران أولهما الشاعر المعروف بـ (أبي الهندي) الذي اختص بشعر الخمر فضلا عن براعته وإهتمامه بصياغة القصص الخمري الذي وضع الأعشى بذراته الأولى[6].

---

(1) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 474.

(2) ينظر ديوان الأعشى بتحقيق محمد محمد حسين: 69، 71، 357، 359.

(3) إتجاهات الشعر العربي: 475.

(4) أعلام الشعر الجاهلي: محمد عبد المنعم خفاجة، عبد السلام أبو النجا سرحان: 88.

(5) تطور الخمريات في الشعر العربي: الدكتور جميل سعيد: 172.

(6) ينظر (أبو الهندي) في: الشعر والشعراء: إبن قتيبة: 572 -573.

وثانيهما شاعر الخمر المشهور أبو نواس الذي نما القصص الخمري على يديه وبلغ الذروة من حيث الكم والتنويع في الأفكار والصور[1]. ويذهب إبن المعتز إلى أنّ أبا نواس وأضرابه إنما اقتدروا على الحديث في شعر الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي[2].

يفهم من هذا أن القصص في شعر الخمر قد استكملت عناصرها وأركانها وأصبح لها سمتها الخاص في خلال القرن الثاني الهجري فأصبحت أمام الشعراء الذين جاءوا بعد هذا التاريخ نماذج متكاملة لهذا الفن يستلهمونها أحيانا كبنى جاهزة، وقد يضيفون عليها ما يمليه الظرف أو تتطلبه المناسبة أو تبدعه الشاعرية.

أما بالنسبة للأندلس فان المصادر القديمة تؤكد شيوع ظاهرة الخمرة في المحافل والمجالس العامة والخاصة. وقد عملت على شيوعها أسباب حضارية واجتماعية وطبيعية معروفة وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نجد إهتماما كبيرا بدراسة شعر الخمر لدى الأندلسيين. وإنما اكتفى بالإشارة إليه إشارات غير متأنية عند دراسة شعر الطبيعة أحيانا أو شعر مجالس اللهو والغناء وغيرها. ولعل سبب هذا يعود إلى أن الباحثين لم يلمسوا أية ناحية تجديدية في هذا الفن عند الأندلسيين. فالدكتور إحسان عباس يصف شعر الخمريات الأندلسي بالتبعية للمعاني المشرقية. وانه كله «متصل بما عرفه المشارقة. وليس من فرق إلا في طرق التعبير عن المعنى الواحد. وأكثر ما ينفرد به الشاعر الأندلسي لا يتعدى لمحة جزئية في الصورة[3]. ولم يحدد لنا الأستاذ الدكتور مدى تلك الفروق ولا الصورة المبتكرة في هذا المجال.

ولكننا تأسيساً على ما أوردناه نستطيع القول أن الأندلسيين ربما استعاروا النموذج النواسي في القصة الخمرية. لاسيما في النماذج المبكرة التي وجدت لديهم في هذا الفن ولدينا في هذا المجال نموذج تطبيقي مشهور ومتداول بين قدامى الباحثين ومحدثيهم. واعني به القصيدة الهمزية للشاعر الغزال. إذ تروى كتب الأدب ان الغزال ارتحل إلى المشرق ونزل ببغداد عقب وفاة أبي نواس بمدة قصيرة وهناك وجد الناس يلهجون بشعر أبي نواس ويقللون من شأن الشعراء الأندلسيين. فسالهم ان كان أحد منهم قد سمع بقصيدة أبي نواس:

ولما رأيت الشرب أكدت سماؤهم   تأبطت زقي واحتسيت عنائى

---

(1) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني: 485-496.

(2) طبقات الشعراء المحدثين: إبن المعتز: تحقيق عبد الستار احمد فراج 142.

(3) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر سيادة قرطبة: 116.

فأعجبوا بالقصيدة وبالغوا في الثناء على شاعرها. فلما وجدهم مفرطين في مديحهم هذا أخبرهم أنَّ القصيدة هي من نظمه وليست لأبي نواس. فأنكروا عليه ذلك وعند ذلك تلا عليهم قصيدته:

تداركت في شرب النبيذ خطائي   وفارقت فيه شيمتي وحيائي

فاعتراهم الخجل وافترقوا عنه[1].

وسواء أكان لهذه الرواية نصيب من الصحة أم أنها مجرد تلفيق أدبي. فإنها تشير إلى حقيقة مهمة تؤكد مقدرة الشاعر الأندلسي على مجاراة الشاعر المشرقي مهما كانت قابليته الفنية فضلا عن كونها دليلا على استعارة النموذج المشرقي في هذا النوع من القصص. ولا بأس في أن نثبت قصيدة الغزال بوصفها تمثل أول نموذج أندلسي في شعر الخمر القصصي:

ولما رأيت الشرب أكدت سماؤهم   تأبطت زقي واحتسيت عنائي

فلما أتيت الحان ناديت ربه   فثاب خفيف الروح نحو ندائي

قليل هجوع العين إلا تعلة   على وجل مني ومن نظرائي

فقلت إذقنيها فلما أذاقني   طرحت عليه ريطتي وردائي[2]

وقلت أعرني بدلة أستتر بها   بذلت له فيها طلاق نسائي

فو الله مابرت يميني ولا وفت   له غير اني ضامن بوفائي

فأبْتُ إلى صحبي ولم آكُ ايبا   فكلٌ يفدّيني وحق فدائي[3]

وتندرج هذه القصيدة ضمن ما يسمى بقصص المغامرة في الحانات تلك القصص التي تمثل إتجاهاً نواسيا لا ينازعه فيه أحد. ولهذا عدت قصيدة الغزال محاكاة متعمدة لأبي نواس وان لم تقلل هذه المحاكاة من إجادة يحيى الغزال وتفرده في بعض الجزيئات[4].

---

(1) تنظر القصة في نفح الطيب 1: 346.

(2) الريطة: العباءة.

(3) يحيى بن الحكم الغزال: 175. وينظر فصول في الشعر الأندلسي: 172.

(4) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر سيادة قرطبة: 114.

ولو أننا نظرنا في جزيئات هذه القصة وحاولنا مقارنتها بإحدى قصص أبي نواس فإننا لن نلمس فرقاً كبيراً بين النموذجين[1].

لقد كانت هذه القصيدة حجة قوية لجا إليها الباحثون للتدليل على ضعف الشخصية الشعرية الأندلسية وخضوعها التام للنموذج الشعري الأندلسي[2]. على إننا لا نستطيع الاطمئنان إلى هذا الحكم لأننا لا نجد في مثل هذه الأمثلة إلا محاولات للتذكير يعمد إليها الشاعر الأندلسي لينبه دائما إلى قدرته وقابليته الشعرية التي تمكنه من الإتيان بمثل أو أحسن مما جاء به المشارقة فالنزعة التقليدية التي نلمسها في هذا النوع من القصص مقصودة ومتعمدة لأجل إثبات الشاعرية بالدرجة الأولى.

ويتوزع القصص الخمري في الشعر الأندلسي على نوعين. الأول وهو قصص المغامرة الذي مر ذكره والثاني هو القصص التي تحدث في مجالس اللهو والشرب. وإذا كان الغزال قد أفادنا بنموذجه السابق في معرفة بواكير القصص التي هي من النوع الأول. فان هناك قصيدة لإبن شهيد تمثل النوع الثاني. وقد قيل عن هذه القصيدة أنها معارضة لإحدى قصائد الشاعر طرفة بن العبد وفيها يتحدث إبن شهيد عن رحلة لهو وصيد وخمر بطريقة سردية تحاول مجاراة النموذج المشرقي القديم[3]. وقد آثرنا الإشارة إلى هذه القصيدة فقط لأننا سنثبت إحدى قصائد الشاعر (الرمادي) ذات الموضوع المشرقي البحت فهي تهمنا في أكثر من موضوع. فهي قصيدة خمرية وان لم تتحدث عن الخمرة لذاتها كما أنها مبنية على وفق هيكل قصصي جميل. وقد نظم الرمادي قصيدته هذه عقب محاولة (الحكم المستنصر) (350ـ366هـ) منع تعاطي الخمرة في الأندلس. وأمر بأراقة ما هو موجود منها في الدنان. كما انه فكر في استئصال كل اشجار العنب فقيل له إن الخمرة لا تصنع من العنب فحسب بل ومن التمر والتين وغيرها فتوقف على ذلك[4]. ولقد تعرض الرمادي لهذا الموضوع بأسلوب ذكي إذ عاد إلى التاريخ العربي وحاول أن يفيد ما يقوي حجته فيما ذهب إليه. فوجد في قصة الأمام أبي حنيفة وشفاعته في جار له في السجن بسبب شربه للخمر ما يمكن أن يؤيد وجهة نظره.

---

(1) ينظر ديوان أبي نواس برواية الصولي: تحقيق الدكتور بهجة عبد الغفور الحديثي: 141.

(2) الشعر الأندلسي بين التقليد والتجديد (د.محمد الأمين)339.

(3) ديوان إبن شهيد / 133. وينظر ديوان طرفة بن العبد . نشرة مكس سلغسون ، ص76.

(4) جذوة المقتبس: 14.

يفتتح الرمادي قصيدته متحسراً على الخمرة التي أريقت على شوارع قرطبة ثم يخاطب أولئك الذين أصدروا هذا الأمر ـ وهو في الحقيقة لا يخاطب إلا الحكم المستنصر:

فإن أبا حنيفة وهو عدل   وفرٌّ من القضاء مسير شهر
فقيه لايدانيه فقيه   إذا جاء القياس أتى ببدر
وكان له من الشراب جار   يواصل مغربا منها بفجر
وكان إذا انتشى غنى بصوت   المضاع بسجنه من آل عمرو:
أضاعوني وأي فتى أضاعوا   ليوم زيهة وسداد ثغر[1]
فغيب صوت ذاك الجار سجن   ولم يكن الفقيه بذاك يدري
فقال، وقد مضى ليل وثان   ولم يسمعه غنى: ليت شعري
أجاري المؤنس ليلا غناء   لخير قطع ذلك أم لشر
فقالوا: انه في سجن عيسى   أتاه به الممارس وهو يسري
فنادى بالطويلة وهي مما   يكون برأسه لجليل أمر
ويمم جاره عيسى بن موسى   فلاقاه بإكرام وبر
وقال: احاجه عرضت وإني   لقاضيها ومتبعها بشكر
فقال: سجنت لي جارا يسمى   بعمرو، قال: يطلق كل عمرو
بسجني حين وافقه اسم جار الفقيه ولو سجنتهم بوتر
فأطلقهم له عيسى جميعا   لجار لا يبيت بغير سكر
فإن أحببت قل لجوار جار   وإن أحببت قل لطلاب أجر[1]

---

(1) البيت للعرجي ـ ديوانه: 345.

وليس بوسع أي قارئ لهذه القصيدة أ ينكر أنه بإزاء أقصوصة شعرية متكاملة فعناصر القصة موجودة وبارزة. فهناك الشخصيات والمكان، والزمان الذي أمتد لأكثر من مدة محدودة ثم الحدث المتصاعد. كما أن في القصيدة تعددا للوسائل السردية كالوصف والحوار والمناجاة. إلى الحد الذي دفع الدكتور إحسان عباس إلى القول أن في هذه القصيدة نفسا قصصيا جيدا وأصيلا[2]. ولقد زاد الأقصوصة جمالا حسن استغلال وتضمين البيت المشرقي المشهور ذي النغمة الشجية التي تتفق وطبع ذلك الجار الغريب. وخلاصة القول أن عمل الرمادي هذا ليس له تعلق كبير بموضوع الغنائية السائد في الشعر العربي. بل هو نموذج شعري يعتمد على الموضوعية القصصية إعتماداً كلي. فجاءت القصة فيه مغلفة بغلالة شعرية جميلة.

ولست أجاري الأستاذ الدكتور أحمد هيكل فيما ذهب إليه من أن «في أبيات الرمادي هنا نثرية تبعد بها عن لغة الشعر. كما يلاحظ هذا الاستطراد الذي يصرف الحديث أحيانا عن الشيء الأساسي المتحدث عنه إلى موضوع آخر يوشك أن يقطع الصلة بالموضوع الأصلي»[3]. ذلك إن تطويع السرد القصصي وإخضاعه لضرورات وقيود القصيدة بشكلها التقليدي أمر قد يقسر الشاعر على التخلي عن بعض لمحات السمو الفني التي نجدها في القصيدة الغنائية الخالصة. وأرى أن الرمادي قد وفق في جعل الأداء الشعري إطاراً لموضوع قصصي نثري في الأصل من دون أن ينساق كثيرا خلف السرد النثري الصرف. أما موضوع الاستطراد الذي اعترض عليه الأستاذ الدكتور وما أخذه على الشاعر من تنقل بين الموضوعات فأمر ضروري إستدعته طبيعة الحدث وعليه فإننا لا نرى في القصيدة زيادة أو ترهلا غير ضروري.

وعلى الرغم من أن القصيدة لا تشتمل على موضوع خمري محدد إلا أنها تتعلق بموضوع الخمرة بأسباب قوية وليس يخاف أن معالجة الشاعر لها إنما تنطلق من وجهة نظره الخاصة التي يحاول من خلالها إبداء إنزعاجه من الإجراء الذي إتخذه الحكم المستنصر بشأن الخمر وشربها.

ولو أننا عدنا إلى النماذج الأندلسية التي وضعنا اليد عليها في موضوع المغامرة الخمرية ودرسناها دراسة متأنية دقيقة لا مكننا القول ـ خلافا لكل الآراء المطروحة بهذا الصدد ـ إن أكثر النماذج الأندلسية لا تقترب كثيرا من النماذج المشرقية. ولو أجرينا مقارنة موضوعية بين

---

(1) شعر الرمادي: 73.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر سيادة قرطبة: 219.

(3) الأدب الأندلسي: 310.

نتاجاتهم في هذا المجال وبين أكثر ما وجدناه في ديوان أبي نواس. فإننا لا نجد إلا تقاربا في الإطار العام للقصة وسيادة الجو الماجن، أما بقية خيوط الحدث أو المكان أو الشخصيات فليس بين الأندلسيين وبين أبي نواس شبه قوي، فعند أبي نواس مثلا نجد المكان هو الحانة، والشخصية الرئيسة فيها هو الخمار أو صاحب الحانة ونجد عنده كذلك التصريح بالرغبة في شرب الخمر دون مخاتلة أو موارية[1]. أما عند الأندلسيين فالمكان في مثل هذه القصص هو دير للعبادة في أكثر الأحوال. والشخصية الرئيسة هي شخصية كبير الرهبان أو القس. كما أننا نلمس تحايلا يبديه الشاعر الأندلسي في سبيل الدخول إلى الدير فيعلن أمام الراهب انه إنما جاء لغرض العبادة، وبعد ان يتمكن من مخادعة رئيس القس ويدخل إلى الدير يعلن عن رغبته الحقيقية في احتساء الخمرة ومعاقرتها. كما أننا نلمس في قصائد الأندلسيين ميلا قويا إلى تاكيد النواحي القصصية حتى لتبدو القصيدة وكأنها ملفقة عندهم بإحكام.

ويبدو أن آراء الباحثين القائلة بتقليد الأندلسيين في هذا النوع من القصص مستمدة من التهم التي كان الشعراء الأندلسيون يثبتونها على انفسهم فهذا لسان الدين بن الخطيب يقول عن إحدى قصائده التي يتحدث فيها عن مغامرة جرت في أحد الأديرة «وقلت في أسلوب الحسن بن هانئ»[2]. وفي هذه القصيدة يحدثنا عن قصة نزوله مع مجموعة من أصحابه على أحد الأديرة ليلا. وكيف أنهم وجدوا الرهبان يقرئون الإنجيل ويتدارسونه. فشكوا لهم الجوع وحاجتهم الماسة إلى الطعام. فقام كبير الرهبان مرحبا وعارضا عليهم ما يطلبون وهنا يفصحون عن رغبتهم الحقيقية في تعاطي الخمر. فيستنكر الراهب هذا الطلب ويخاطبهم بأسلوب لا يخلو من التقريع:

فقال: أخمر؟ وهي شيء محرم ... عليكم لبئس المسلمون إذا بئسا

فيرد عليه الشاعر بإجابة مستهترة أمعاناً منه في التماجن:

فقلت دع الإنكار إنا عصابة ... يطيعون فيما تشتهي النفس إبليسا

(1) ينظر ديوان أبي نواس: طبعة صادر 43، 136، 137، 242، 244، 250، 255، 487، 597.

(2) ديوان الصيب والجهام: 648.

ثم يذعن الراهب أمام إلحافهم في الطلب ويقدم لهم ما يريدون. ويعلق إبن الخطيب على قصيدته هذه فيقول انه عرضها على شيخه أبي زكريا يحيى بن هذيل. فنظم الأخير معارضا بقصيدة ستثبتها لأنها تمثل النموذج المتكامل لهذا النوع القصصي:

طرقنا ديور القوم وهنا وتغليسا — وقد قدّسوا الروح المقدس تقديسا

فما استيقظوا إلا لصكة بابهم — فأدهش رهبانا وخوّف قسيسا

فقام لنا البطريق يسعى ملبيا — وقد لين الناقوس رفقا وتأنيسا

فقلنا له: أمنا. فانا عصابة — أتينا لتثليث وإن شئت تسديسا

وما قصدُنا إلا الكؤوس وإنما — لحنا له في القول خبثا وتدليسا

ففتحت الأبواب بالرحب منهم — وعرس طلاب المدامة تعريسا

فلما رأى رقي أمامي ومزهري — فقال: أتانيسا لحنت وتلبيسا

فقام إلى دَنّ ففض ختامة — فكبّس أجرام الغياهب تكبيسا[1]

سلافا حواها القار لبسا فخلته — مثالا من الياقوت في الحبر مغموسا

وطاف بها رخص البنان مزنرٌ — فأبصرت عبدا صيّر الحر مرؤوسا

إلى أن سطا بالقوم سلطان نومهم — ورأس فتيل الشمس نكّس تنكيسا

وثبت إليه للعناق فقال لي — بحق الهوى هب لي من الضم تفيسا

فبتنا يرانا الله شر عصابة — تطيع بعصيان الشريعة إبليسا[2]

ولا نحكم بغير سيادة التقليد على هذه القصيدة، إذ لم يكتف الشاعر باستعارة شكل قصيدة إبن الخطيب وإنما سلك سلوكا في ترتيب لوحاته وصوره، إلا أن الشيخ أبا زكريا ادخل

---

(1) كبس: إقتحم.

(2) ديوان الصيب والجهام:649.

على قصيدته شخصية الساقي الذي طاف عليهم بالكؤوس (وهذه الشخصية نواسية الأصل أيضاً) غير أنّ إبن الخطيب لم يتطرق إليها.

ويطالعنا إبن الخطيب بقصيدة أخرى من هذا النوع. وفيها يصف كيفية احتيالهم ليحصلوا على مبتغاهم من الخمر:

بكرنا وقلنا إذ نزلنا بساحهِ عن الصافنات الجرد والضّمرِ العيس

أيا عابد الناسوت إنّا عصابة أتينا لتثليث وإن شئت تسديس

ولا ينسى ذكره عبارة التقريع التي غالبا ما تأتي على لسان صاحب الدير:

فقال لبئس المسلمون ضيوفنا أما وأبيك الحر ما نحن بالبيس[1]

والحقيقة إن قصص المغامرة الخمرية عند الأندلسيين لا تتطابق في كثير من نواحيها مع مثيلتها المشرقية ـ لاسيما النواسية منها ـ بله أنّ النماذج النواسية قد تكون أكثر مرحا وخفة روح لما تحويه من مجون يتفق تماما وطبيعة الموضوع. غير أن قصائد الأندلسيين قد إفادتنا في الاطلاع على بعض أحوال النصارى وهم داخل اديرتهم يمارسون طقوس ديأنتهم. كما أنها كشفت لنا بعض حيل والاعيب العابثين الذين يسلكون كل السبل لأجل أن يدخلوا تلك الأديرة ويشربوا بين جنباتها.

إلا أن الأثر المشرقي أظهر ما يكون في القصص التي تتحدث عن مجلس من الخمر واللهو وفي هذا النوع يمكن للباحث أن يطمأن إلى أنّ الأحكام القائلة بتقليد الأندلسيين في مثل هذا الضرب هي أحكام قريبة من الصواب كثيرا ففي هذه القصص نجد الخمار، والساقي الخنث المتغنج، وفيها الأوصاف التقليدية للخمرة وأدواتها وأثرها في النفس وأحوال الندمان واداب الشرب وغير ذلك من الأمور التي أطال فيها المشارقة وأسهبوا وعلى الرغم من سعة هذا الاتجاه لدى الأندلسيين فان قصائدهم فيه لم ترتق إلى المستوى الذي بلغته على يد المشارقة. وحسبنا أن نشير إلى مقطوعة للشاعر يحيى بن هشام (عاش أيام الموحدين) يقول فيها:

ويوم شربنا فوق شاطئ جدول هو الدر مياعا يسمونه نهرا

كبار زجاجات أعادت عقولنا عقول صغار تحمل النفع والضرا

(1) نثير فرائد الجمان: إبن الاحمر: 247. وينظر للغرض نفسه ديوان إبن شهيد: 81.

ولما انفصلنا بالمصلى عشية تنأثر سلك كان منتظما درا

وصرت وذهني عازب غير حاضر وقد قيدت عن خطوها قدمي سكرا

إلى أن أتاح الله لي لمجل حسرة هداني إلى المثوي فيسر لليسرى

سأشكره والله عمري فإنها يد عرفت لو ان صاحبها يُدري[1]

وأكثر ما يأتي هذا الموضوع على هيئة المقطعات القصيرة. التي تحكي حادثة أو تصف ما دار في ذلك المجلس من متعة وحبور[2].

ثانياً: القصة في شعر الطبيعة:

تعامل الشاعر العربي القديم مع الطبيعة بمظهرها (الحي والصامت). وكان موقفه منها يتغير تبعا لتغير الظروف الطبيعية وطبقا لما يستجد من أذواق ونفسيات. ففي عصر ما قبل الإسلام والعصر الأموي نجد إهتمام الشعراء منصبا على الحديث عن الطبيعة الحية بما في ذلك حيوانات البيئة وطيرها. وقد بدأ الحديث عن مثل هذه المظاهر يقل في العصر العباسي ليظهر بدلا عنه حديث عن صور طبيعة أخرى افرزها تطور الحياة وتقدم الحضارة.وأدب الطبيعة في مظهره العام أدب وصفي. وقد تميز حديث الشعراء مظاهره بنوعين من الوصف. الأول: وهو الوصف الذي يتوقف عند الحديث عن الأعضاء والملامح والأجزاء فيصورها حسيا. أما الثاني: فهو الوصف الذي يستبطن خواطر وأشجان الحيوان ويبتعد نسبيا عن الأوصاف الحسية الخارجية وقد لمسنا ظواهر هذا النوع في قصائد شعراء ما قبل الإسلام والشعراء الأمويين بصورة تكاد تكون أظهر وأقوى مما هي عليه عند شعراء العصور اللاحقة[3].

ولما كان الشعر الأندلسي أمتدادا طبيعيا للشعر العربي في المشرق فلابد له والحالة هذه ان يستعير من المشارقة ما يستجد لهم في مجال شعر الطبيعة. ولقد كانت الطبيعة الأندلسية بحد ذاتها

(1) اختصار القدح المعلى: 89.

(2) تنظر الذخيرة ق1 م2: 211 ، نفح الطيب 2/ 284.

(3) الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: 61.

عاملا مساعدا يرفد الشعراء ببواعث لا حصر لها من المظاهر والصور[1]. وقد أحسن الشعراء استغلال تلك الصور فأنتجوا لنا أدبا خالدا ما زلنا نترنم به إلى اليوم.

ولقد مر بنا في فصل سابق من هذه الدراسة إن الأدب الأندلسي يقترب في روحه من الأدب المشرقي المعاصر معه. وإن ما استلهمه الأندلسيون من المشرق إنما هي الاتجاهات الجديدة المحافظة التي أظهرت على يد مسلم وأبي تمام والبحتري ومن جاء بعدهم. ولهذا جاء أدب الطبيعة الأندلسي متأثرا بما أنتجه الشعراء المشارقة الذين خصوا الطبيعة بأدبهم كالصنوبري والصوري والسري وكشاجم وغيرهم[2].

ولقد كان موضوع شعر الطبيعة الأندلسي مثار جدل ونقاش بين الدارسين فمنهم من لا يرى فيه غير تمثال بديع الصنع إلا أنه خالٍ من الروح. وانه كان يصنع في عقول الشعراء ولا ينبع من قلوبهم[3]. في حين لا يثبت الدكتور شوقي ضيف لشعر الطبيعة الأندلسي سوى الكثرة. أما ما عدا ذلك فانه كان نسخة من شعر المشارقة[4]. في حين ذهب باقي الباحثين إلى محاولة إثبات شيء ما للأندلسيين في هذا المجال. فهناك من يرى أن الأندلسيين بدأوا تلامذة لأساتذتهم المشارقة في أول أمرهم. إلا أن هذه التلمذة لم تحل دون أن يجودوا في فنهم حتى أتوا بشيء جديد في موضوعات شعر الطبيعة [5]. في حين يتحمس باحث آخر فيقرر باندفاع أن الأندلسيين قد فاقوا المشارقة في شعر الطبيعة كما كيفا، كما إنهم كانوا فيه أكثر براعة وابتكارا وتجديدا[6]. ويؤكد باحث آخر إن الشاعر الأندلسي استطاع أن يحقق أمتيازا على الشاعر المشرقي في موضوع شعر الطبيعة بقدر أمتياز الطبيعة الأندلسية نفسها على غيرها[7]. وهناك من يرى أن المشارقة في حديثهم عن الطبيعة كانوا يعتمدون على الفكر والعقل في حين اعتمد الأندلسيون على الحس والذوق فكانت صور المشارقة أعمق وجاءت صور الأندلسيين أجمل[8].

---

(1) تنظر بواعث شعر الطبيعة الأندلسي في: الأدب الأندلسي (الركابي): 130-135.

(2) الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: 70.

(3) فيض الخاطر: احمد أمين: 2: 258.

(4) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 445

(5) الأدب الأندلسي (الشكعة): 225.

(6) الأدب العربي في الأندلس (عتيق): 291.

(7) الأدب الأندلسي (منجد): 293.

(8) قضايا أندلسية: 135.

وإن الشاعر الأندلسي لم يكتف بوصف مشاهد الطبيعة بل إنه يتناول المشاهد بخياله ويشملها برعايته ليأتي بالصور اللطيفة والمعاني الرقيقة[1].

وليس قصدنا عرض الآراء المختصة بهذا الموضوع فهي كثيرة ومتشعبة ومتضاربة، إلا أننا نروم الإشارة إلى الأهمية الكبرى التي أولاها الدارسون لهذا الغرض بوصفه أحد الأغراض التي حددها الأندلسيون وطوروا فيها[2].

وقد يتبادر إلى الذهن أول الأمر إننا لن نوفق في الاهتداء إلى قصائد قصصية في موضوع الطبيعة كتلك التي وجدناها في بقية الأغراض. وذلك لمحدودية الموضوع وعدم قدرته على استيعاب هذا القدر أو ذاك من عناصر القصة. ومع ذلك فإننا وضعنا اليد على نماذج قصصية رائعة في شعر الطبيعة. ولهذا يتوجب علينا البحث في السبل التي اعتمدها الشعراء في صياغاتهم القصصية.

قلنا إن شعر الطبيعة أدب وصفي. وإبن رشيق يقول «الشعر كله ـ إلا أقله ـ راجع إلى باب الوصف »[3]. ولقد تعاملنا مع الوصف في دراستنا هذه على انه أحد الوسائل السردية ذات الوظيفة البنائية المهمة.

ولهذا فان نظرتنا إلى الوصف في القصة الشعرية لم تكن قاصرة على كونه اداة تزيينية فحسب بقدر اعتمادنا على أهميته في اغناء السرد وتضخيم الحدث وتجسيد الشخصيات.

وللوصف في الاعمال الأدبية ـ والقصصية منها بوجه خاص ـ مظهران واضحان الأول: وهو الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء. والمظهر الثاني (تعبيري) وهو الذي يتناول الاحساس الذي يثيره وقع هذا الشيء في نفس المتلقي[4].

ودراستنا للقصص في شعر الطبيعة ستنصب ولاشك على البحث عن المظهر الثاني لأن الحالة التي يكتفي فيها الشاعر بالوصف المجرد هلي بلاشك بعيدة كل البعد عن أي شكل من إشكال السرد الذي نطلبه هنا. ولقد اهتم الباحثون بالوصف التعبيري. فالأستاذ أحمد أمين يرى

---

(1) في الشعر الأندلسي: الدكتور عدنان صالح مصطفى: 34.

(2) الأدب الأندلسي (منجد): 290-302.

(3) العمده: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد 2: 226.

(4) بناء الرواية: الدكتورة سيزا احمد قاسم: 81.

أن بأمكان الشاعر تناول الطبيعة تناولا موضوعيا أو ذاتيا. وفي التناول الموضوعي نجد الطبيعة تتكلم عن نفسها وتخاطب الشاعر الذي يكون مختفيا غير ظاهر في القصيدة. وهذا هو جوهر الموضوعية القصصية التي نحن بصدد البحث عنها. أما حين يتناول الطبيعة تناولا ذاتيا فانه يجعل من مظاهرها الحية أو الصامتة مرآة تنعكس عليها مشاعره وأحاسيسه[1]. وهو ما نلمسه واضحاً في أكثر قصائد الطبيعة الأندلسية حتى ليمكن القول ان الشاعر «كان يتجاوز تمثيل الموجودات إلى مستوى أعمق من الرمزية وتمثيل القيم المجردة»[2]. الأمر الذي أدى إلى بروز خصائص ومزايا في شعر الطبيعة العربي ـ والأندلسي منه بوجه خاص ـ جعلته قريبا من معاني المدرسة الأدبية المعروفة بـ (الرومانتيكية) التي ظهرت في أوربا فيما بعد. ومن أهم تلك الميزات (التشخيص) و(المزج بين الطبيعة ومظاهر الحياة والأخرى) والواقع «الاندماج في الطبيعة وبث الحياة فيها هو الشغل الشاغل لشعراء الرومانتيكية، وهي أم الرمزية الغربية. والرمزية والرومانتيكية تتفقان بعد ذلك في أنهما حولا وصف الطبيعة بوجه عام من الوصف الخارجي إلى وصف أثرها في النفس واتخاذ المناظر الخارجية للطبيعة رمزا لأحوال النفس»[3].

والحقيقة إننا نجد في الشعر الأندلسي نماذج تقترب في روحها وأدائها من مثل هذا، وخير ما يمثله لنا قصيدة إبن خفاجة في (الجبل). تلك القصيدة التي استحوذت على إهتمام قلما يتوفر لغيرها من القصائد[4]. ولم يكن هذا ليحدث لها لو لم تكن تلك القصيدة انعطافه مهمة في مسار شعر الطبيعة العربي. فاستحقت بذلك عناية الباحثين والدارسين الذين وقفوا عندها طويلا محاولين فهم موقف الشاعر من الجبل بوصفه رمز البقاء الذي يتعزى به من يخشى الموت.

لقد حظيت هذه القصيدة بعناية وإهتمام خاصين حتى قيل أنَّ التشخيص فيها قد بلغ مبلغا لا نجده إلا عند كبار شعراء الشرق والغرب. ولو ذهب كل شعر إبن خفاجة وبقيت

---

(1) النقد الأدبي: 1: 86.

(2) بناء الرواية: 82.

(3) الرمزية في الأدب العربي: درويش الجندي: 257.

(4) من آراء الأدباء والكتاب في قصيدة إبن خفاجة:

أ-تعد هذه القصيدة ذروة اكتمال شعر الطبيعة في الأندلس الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير ، ص 36.

ب-تناول جديد لموضوع الطبيعة لم يعهده الشعر العربي / الطبيعة في الشعر الأندلسي (الركابي) ، ص36.

ج-تدل هذه القصيدة على يقظة الفكر وبعد النظر بإزاء المظاهر الحياتية / دراسات أدبية (شلبي) ، ص 78.

د-القصيدة تجربة فريدة في عوالم شعر الطبيعة: الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي / (منجد) 506.

وحدها لكانت معجزة إبداعه ودليل تفوقه[1]، ولو أننا حملنا أكثر شعره في الطبيعة على انه مجرد تصوير فإن وقفته بإزاء الطبيعة كانت تفاعلا عاطفيا جديدا قائما على الرؤية العميقة وعلى التشخيص معا[2] في حين يرى آخرون أن عمل إبن خفاجة هذا كان عملا رائدا لم يسبقه إليه أحد من الشعراء العرب حتى ليمكن القول أن الشاعر قد استطاع ولأول مرة في الشعر العربي ان يدرك ما يسمى عند الغربيين «بالحس المتزامن. أو الحس بالطبيعة[3]».

وقبل أن نثبت القصيدة يجدر بنا أن نشير إلى أن الأستاذ الدكتور إحسان عباس قد أفاض في دراسة هذه القصيدة وحاول أن يلتمس لها تفسيرات نفسية أو فلسفية أو روحية تتصل بشخص إبن خفاجة وسيرته الذاتية. وقد اعتمد على حكاية وردت في كتاب (بغية الملتمس) جاء فيها: أن الشاعر كان يخرج إلى أحد الوديان في جزيرة شقر وحيدا، فإذا صار بين جبلين هناك صاح (يا إبراهيم تموت) ـ اسم إبن خفاجة الحقيقي إبراهيم ـ فيرجع الصدى كلماته، ثم يكررها فيكرر الصدى ما يقول. ويبقى على هذه الحالة حتى يقع مغشيا عليه. ويرى الدكتور إحسان في ذلك موقفا مرضيا يشير إلى هلع الشاعر من فكرة الموت وخشيته من مرور الزمن[4]. وأرى أن لهذه الحكاية أثراً ذا تعلق كبير بقصيدة الجبل التي نحن بصددها.

ومع كثرة الدراسات والبحوث التي تطرقت لهذه القصيدة. إلا أن أحدا منها لم يشر إلى النفس القصصي الواضح الذي أكسبها هذا العمق ومنحها تلك الأهمية. فلقد أسهم السرد المتكئ على الحوار في استبطان كوامن الشاعر التي حاول أن يسقطها على الجبل حتى أصبح الاثنان متحدين في شيء واحد يتساءل عن حقائق وجودية كبرى. والقصيدة بعد ذلك ذات بناء محكم حتى أنها لتعد نموذجا فريداً من حيث تكامل عناصر التجربة الفنية لها. ووحدتها العضوية نابضة بالحركة من مقدمتها حتى شوطها الأخير[5] ويفتتح الشاعر قصيدته بمقدمة تمهيدية يحاول

(1) الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: 78.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين ـ (إحسان عباس): 208.

(3) الطبيعة في الشعر الأندلسي (الركابي): 36.

(4) تنظر دراسة الدكتور إحسان عباس وتطرقه لهذه الحكاية. في تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين: 205.

(5) الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي: 503.

يحاول أن يجعل فيها معاني بطولة وفروسية مزعومة. إلا أنها في الحقيقة لا تنم إلا عن معاني وحشة وغربة وتفرد يحاول الشاعر تغطيتها بادعاء مزيف مكشوف:

بعيشك هل تدري أهوجُ الجنائب ... تخبُّ برحلي أم ظهور النجائب[1]

فما لحت في أولى المشارق كوكبا ... فأشرفت حتى جئت أخرى المغارب

وحيدا تهادني الفيافي فأجتلي ... وجوه المنايا في قناع الغياهب

ولا جار إلا من حسام مصمم ... ولا دار إلا من قتود الكتائب[2]

ولا أنسى إلا أن أضاحك ساعة ... ثغور الأماني في وجوه المطالب

نحن إذن بإزاء وصف تصويري لملامح الشخصية الرئيسة الأولى وتجسيد لبعض فعالها. وهي تبدو لنا شخصية محبطة خائفة على الرغم من كل دعاوى التماسك التي تدعيها ويبدو الإحباط في الغروب المتواصل ثم في الوحدة القاتلة التي أصّلت فيه الخوف من الموت الذي يتوهمه في كل لجة الظلام تواجهه ثم لا يلبث الشاعر بعد أن وضعنا أمام هذه النفسية القلقة أن يصف الأجواء التي دار فيها الحدث الكبير. وأمعانا منه في رسم أجواء غريبة غامضة فقد جعل أواخر أحد ليالي الحيرة والتيه هذه زمنا لأحداث قصته الشعرية:

وليل إذا ما قلت قد باد فانقضى ... تكشف عن وعد من الظن كاذب

سحبت الدياجي فيه سود ذوائب ... لأعتنق الآمال بيض ترائب

فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس ... تطلع وضاح المضاحك قاطب[3]

في هذه اللحظة التي تختلط فيها تباشير النور ببقايا العتمه الثقيلة. ينظر الشاعر في قلب هذا المشهد. وإذا بملامح هذا الجبار تتضح لناظريه شيئا فشيئا إلى أن ظهرت كامل هيئته بجبروتها وقسوتها بحكمتها وخلودها. وهنا يسترسل الشاعر في وصف ملامح الشخصية الثانية في هذه

(1) هوج الجنائب: رياح الجنوب الهواء.

(2) القتود: خشب الرحل الذي يوضع على الناقة.

(3) أي مزقت جيب الليل عن افق أطلس (في لونه غبره إلى سواد) وهو وضاح المضاحك لان الصبح بدأ يطلع فيه وهو قاطب لان بقية من ظلام لا تزال فيه.

القصيدة. ويبلغ الروعة في وصفه هذا ليمهد لنفسه تقديم أهم لوحات القصيدة وهي لوحة المواجهة. يقول في وصف الجبل:

وأرعن طماح الذؤابة باذخ ... يطاول أعنان السماء بغارب
يسد مهب الريح عن كل وجهة ... ويزحم ليلا شهبه بالمناكب
وقور على ظهر الفلاة كأنه ... طوال الليالي مفكر بالعواقب
يلوث عليه الليل سود عمائم ... لها من وميض البرق حمر ذوائب

ولا تخفى قدرة الشاعر في رسمه لصورة هذا الجبل وقبلها كان قد وصف نفسه وحالته وما هو عليه من تأزم وقلق. فلم يبق أمامه إذن سوى التحضير للمواجهة. ويتحلى جمال الأداء الشعري في تجسيد الصوت الذي سمعه الشاعر على انه صوت الجبل، والحقيقة أن ذلك الصوت لم يكن يصدر عن الجبل مباشرة، بل هو همس ينضح من بين ثنايا الظلام التي تلف المكان بأكمله فكان الصوت يأتي وكأنه نداء عجيب قوي لشخصية تفصح عن خوف رهيب مع كل ما تدعيه وتمتلكه من أسباب القوة والمنعه:

صرخت إليه وهو اخرس صامت ... فحدثني ليل السرى بالعجائب
وقال: ألا كم كنت ملجأ فاتك ... وموطن أواه تبتّل تائب
وكم مرَّ بي من مدلج ومؤوب ... وقال بظلي من مطيّ وراكب
ولاطم من نكب الرياح معاطفي ... وزاحم من خضر البحار غواربي
فما كان إلا أن طوتهم يد الردى ... وطارت بهم ريح النوى والنوائب
فما خفق أيكي غير رجفة اضلع ... ولانوح ورقي غير صرخة نادب
وما غيض السلوان دمعي وإنما ... نزفت دموعي في فراق الأصاحب
فحتى متى أبقى ويظعن صاحب ... أودع منه راحلاً غير آيب
وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا ... فمن طالع أخرى الليالي وغارب

فرحماك يامولاي دعوة ضارع   يمد إلى نعماك راحة راغب

فأسمعني من وعظه كل عبرة   يترجمها عنه لسان التجارب

فسلى بما أبكى وسرّى بما شجى   وكان على ليل السرى خير صاحب

وقلت وقد نكبت عنه لطية   سلام فأنا من مقيم وذاهب[1]

إنّ الجدة والأصالة التي جاءت بها هذه القصيدة تتمثلان في ظاهرة التشخيص العميق الذي عمد إليه الشاعر في تصويره للجبل. فقد جعله مخلوقا حيّاً يحزن ويبكي ويواسي، حتى غدا الجبل وهو تلك الكتلة الصخرية بمستوى أحاسيس الشاعر أو أكثر. ولذا فقد عدّ الجبل هنا هو الشاعر نفسه[2].

ومع كل هذا الإهتمام الذي حظيت به القصيدة نجد بين الباحثين من يشكك في أصالتها فالدكتور شوقي ضيف ـ الذي ينكر على الأندلسيين أي إبداع في الشعر ـ يرى أن قصيدة إبن خفاجة هذه ما هي إلا محاكاة لأبيات مماثلة لها منسوبة للشاعر الحجازي مجنون ليلى. ويذهب «إلى أن من يقرأ هذه القطعة يعجب بإبن خفاجة ومقدرته على تشخيص عناصر الطبيعة. ولكن لا تظن أنه أول من الم بالجبل على هذا النحو فحدثه ذلك الحديث. فأن من يرجع إلى ترجمة مجنون ليلى في الأغاني يجد فيها الأصل الذي بنى عليه إبن خفاجة مقطوعته[3]».

وأبيات مجنون ليلى التي قصدها الدكتور ضيف هي:

وأجهشت للتوباد حين رأيته   وهلل للرحمن حين رآني

وأذريت دمع العين لما رأيته   ونادى بأعلى صوته فدعاني

فقلت له: أين الذين عهدتهم   حواليك في خصب وطيب زمان

فقال:مضوا واستودعوني بلادهم   ومن ذا الذي يبقى مع الحدثان[4]

---

(1) ديوان إبن خفاجة: 215.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين: 209.

(3) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 447.

(4) ديوان مجنون ليلى: جمع وتحقيق عبد الستار احمد فراج:283.

ولا يشك الدكتور ضيف في أن إبن خفاجة استمد من هذه المقطوعه قصيدته في الجبل مضيفا إليها من خياله ما يكمل به الصورة من تفاصيل جديدة[1]، ولكن الواقع يثبت أن بين النموذجين فرقا كبيراً. لان قول المجنون خطرة عابر لو وقف عندها إبن خفاجة ما بلغ هذا النفاذ[2]. كما أن للقصيدة شخصية واضحة تجعل لها اتجاهات ونظرات ثاقبة لم تمر في ذهن ذلك الشاعر الحجازي[3].

والحقيقة إن مجرد الحديث عن الجبل في كلتا القصيدتين لا يعني تشابههما وتأثر إحداهما بالأخرى وحتى لو اتفقنا حول فكرة المحاكاة فإننا لا نستطيع أن نقرن التساؤلات الكبرى التي أثارها إبن خفاجة باللمحات البسيطة الواردة عند المجنون. بقي أن نقول أنَّ المسألة التي تثيرها مقطوعة المجنون مسألة شخصية ومعروفة في تاريخ الأدب العربي. أما معالجة إبن خفاجة فتتناول مسائل إنسانية كبرى تتعلق بقضية الإنسان الأولى (الموت والحياة).

وعلى الرغم من وضوح النفس الغنائي في قصيدة إبن خفاجة ـ لاسيما في القسم الأول منها ـ فإنه لم يتمكن من الاستئثار بالتوجه العام للقصيدة أو أن يخضع بقية المعطيات لسطوته. فلم تكن الغنائية هنا سوى غطاء لمادة موضوعية ظاهرة.

ولقد تكررت قصة الجبل عند إبن خفاجة في قصيدة أخرى. وفيها نجد الموقف نفسه من عظمة هذا المظهر الطبيعي ووقاره وسكينته. إلا أنه لم يطور فيها كما حدث في قصيدته الأولى[4]. إلا أنَّ القصيدتين كان لهما أثر بالغ في إبن أخت إبن خفاجة وهو الشاعر المعروف بـ (الرصافي البلنسي ت 572هـ) فنظم على منوالهما قصيدة يتحدث فيها عن جبل الفتح (جبل طارق) كان الغرض لرئيس لها مدح الأمير الموحدي عبد المؤمن[5]. وفيها يتحدث الرصافي عن ذلك الجبل بأسلوب قريب جداً من أسلوب خاله إبن خفاجة[6]. غير أن محاولة إبن خفاجة

(1) الفن ومذاهبه في الشعر: 448.

(2) الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: 78.

(3) دراسات أدبية في الشعر الأندلسي:78.

(4) ديوان إبن خفاجة: 150.

(5) ديوان الرصافي البلنسي: تحقيق الدكتور إحسان عباس: 81.

(6) أشار الدكتور إحسان عباس إلى العلاقة الوثيقة بين هذه القصيدة وقصيدة إبن خفاجة. وذلك في مقدمة الديوان ، ص 18.

جاءت أكثر تشخيصاً وإنسانية. في حين كل جبل الرصافي ذا حكمة جامدة خرساء يستدل عليها من ملامح وجهه. لكنه لا ينطبق ولا يتسامر[1].

لقد كان الشاعر الأندلسي ينطلق في تعامله مع الطبيعة من منطلقات ومؤثرات بيئية واجتماعية ونفسية وحضارية خاصة وبظروف جزيرته. ولا أجد التأثيرات الخارجية ذات أثر كبير مع كل ما يقال من تأثيرات شعراء الروضيات المعروفين في المشرق. لأسباب قوية أهمها الاختلاف في النظرة إلى الطبيعة. فالطبيعة بالنسبة للأندلسيين لم تكن أشجاراً وزهورا وسماء ونجوما وألوان فقط. وقد مرت بنا الآراء القائلة بتفوق الأندلسيين في منح الطبيعة وإغنائها بصفات إنسانية لم نجد لها مثيلا يرقى لمستواها لدى المشارقة. وحتى حينما يتطرق الشاعر إلى الحديث عن موضوع معروف بحادثته التقليدية. فانه لا يقترب كثيرا من النموذج المشرقي الذي يمكن أن يحاكيه ويحتذى به، فقصة (الذئب) التي أوردها الأعمى التطليلي في مقدمة إحدى قصائده المدحيه[2]، لا تشبه بأي حال من الأحوال قصة الذئب المتواترة عن الشعراء المشارقة. فلقد أهمل الشاعر ذكر الصراع الذي يكون بين الشاعر وبين الذئب وهو عنصر هام في الصورة التقليدية المشرقية، ذلك العنصر الذي يشكل حجر الأساس في هذا المعنى بينما يكتفي الشاعر الأندلسي بعرض موازنة بين صفاته ومواهبه وصفات الذئب[3].

كما أن اتساع ظاهرة المشاركة الإنسانية واستبطان ما يوحي به المظهر الطبيعي وعدم الاكتفاء بالوصف الخارجي، كل ذلك جعل لقصيدة الطبيعة الأندلسية تفردها وأمتيازها الخاص بها. فالشعر العربي ـ مثلا ـ على أمتداد تأريخه حافل بالقصائد التي تصف فرساً أو حصاناً أو ناقة. وقد بلغ بعضها مبلغا رائعاً في استبطان مشاعر تلك الحيوانات. ومع هذا فأن السرد الوصفي الذي ورد في إحدى أماديح إبن خفاجة يجسد لنا صورة جميلة. فالحديث فيها ليس عن حيوان بالمواصفات الطبيعية المعروفة إنما هو روح شفافة رقيقة تتلاعب بها مشاعر الفرح ويستخفها السرور فتستجيب لكل تلك الدواعي بردود أفعال تنم عن وعي كامل بما تتصرف وتقوم به،

(1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين (السعيد): 138.

(2) ديوان الأعمى التطيلي: 169.

(3) وصف الحيوان في الشعر الأندلسي، الدكتور حازم عبد الله خضر: 82.

فَـسَكَّنْتُ منـه بـالتغني عـن الـسُرى أمـــسَحُ مـــن أعطافـــه فتـــسمْعا [1]

والحقيقة أن الشاعر أراد لجواده أن يكون وسيلة حاول المبالغة في تـصوير جمالها لـيقترب بها من الممدوح. ولهذا فأننا لا نرى أن هناك ثمة علاقة تربط الحصان بالممدوح كما يتصور ذلك أحد الباحثين[2].

ويكاد يكون الوصـف الوسـيلة الـسردية الأولى الـتي يعتمـد عليهـا الـشعراء في صياغة قصائدهم الطبيعية. وربما كانت قصيدة إبن خفاجة في الجبل متميزة في اعتمادها علـى الحـوار إلى جانب الوصف. ولقد وفق الشعراء في اقتناص صور طبيعية لها وفرة من الجمـال والرقـة تجعلـها صالحة للأداء القصصي. ومع ذلك فان أكثر المحاولات التي عالجت هذا النوع جاءت علـى هيئـة المقطعات ولم يسترسل الشعراء في أدائهم فيها. إلا أنهم كانوا جادين في إخراج محـاولاتهم تلـك بمسوح فني اخاذ. من تلك محاولاتهم في وصف السحاب. فلقد تفنن الشعراء وأبدعوا في وصف السحاب وصفاً دقيقاً معتمدين على السرد الوصفي. ولنا في مقطوعة أبـي بكـر عبـاده بـن مـاء السماء (ت419 أو 421هـ) مثل جيد:

ولعـــوبٌ عـــشقتْ روض الثـــرى فهـــي تأتيـــه علـــى طـــول البعـــدْ

لقد رسم الشاعر هنا مشهد لقاء عاطفي مؤكداً إظهار الخلجات الـتي تعـتري المتعاشـقين وكأنه بإزاء الحديث عن بشر أسوياء. فالسحابة تلحظ الزهر بلحظ (فـاتر) في حـين كـان الزهـر يرنو إليها بطرف دأمع باك. وكلا العاشقين كانا في حيرة لا يدريان ما يفعلان في لحضات الـوداع التي يعانيان منها.

إن المبالغة في التشخيص كانت ديدن الشعراء في هذا الباب حتى استحالت الطبيعة علـى أيديهم مخلوقا جميلا لم يهتد إلى رسـم مثيلـه غيرهـم مـن الـشعراء. ولعـل قـصيدة إبـن زيـدون

(1) ديوان إبن خفاجة: 57، وينظر للغرض نفسه ديـوان الأمـير أبـي الربيـع (ناقـة) 63، ديـوان إبـن الزقـاق (حصان) 84، المرقصات والمطربات (طير إبن حصن... وما هاجني الا إبن ورقاء)، 80.

(2) وصف الحيوان في الشعر الأندلسي: 46.

(3) البديع في وصف الربيع، أبو الوليد الحميري، نـشر هنـري بـيرس: 17. وننظـر محـاولات في عـرض قـصة سحابة في ديوان الرمادي: 72، ديوان إبن شهيد:49، ديوان إبن حمديس: 490.

(القافية) إضافة ذات أثر ممتاز في الأسلوب الذي أنتهجه الأندلسيون في الحديث عن الطبيعة. كما أنها تعد أرفع نموذج يؤكد لنا التشخيص الذي يعرضه الشعراء بطريقة سردية فيقول:

إنـــي ذكرتـــك بـــالزهراء مـــشتاقا   والأفـــق طلـــق ووجـــه الأرض قـــد راقـــا

وتعد قصيدة إبن زيدون هذه خطوة بديعة ومظهرا من مظاهر التجديد العاطفي المصور في عموم الشعر العربي وفي الأندلس منه بوجه خاص[2].

وحينما يكون قصد الشاعر الالتجاء إلى السرد القائم على الوصف فأنه والحالة هذه يعمد إلى اختلاق أحداث متوهمه يكون المظهر الطبيعي أحد الأطراف المهمة التي تسهم في صنعها وقيامها. وإذا ما دققنا النظر في مقطوعة الحاجب المصحفي التي يصف فيها (سفرجله) فأننا سندهش للقدرة الفائقة التي يتحلى بها الشاعر الأندلسي حينما يعمد إلى التأني في وصف المظهر الطبيعي الجامد حتى يستنبط منه ما يمكن أن يكسبه نوعاً من الحيوية وينفخ فيه الروح. ولقد أراد الشاعر لقصيدته الوصفية هذه أن تكون على وفق أسلوب القصة، فلجأ إلى السرد في وصفه واستنباطه لدخيلة الشخصية الرئيسة في القصيدة وهي (السفرجله). كما يتجلى التشخيص هنا في أقوى مظاهره، فلقد تحولت حبة الفاكهة هذه إلى كائن حي جميل يتصرف بحياء في لحظة غرامية ساحره:

ومـــصفرة تختـــال في ثـــوب نـــرجس   وتعبـــق عـــن مـــسك ذكـــي التنفـــيس

ولقد تحول هذا الأمر إلى ما يشبه الاتجاه لدى الشعراء الأندلسيين. فلقد تزاحموا على صور الطبيعة الأخاذة التي تزخر بها جزيرتهم فراحوا يقتنصون منها بعض اللحظات أو الجزيئات والصور البسيطة، ثم طوروها بأساليبهم وأضفوا عليها غلالةً فنيةً عذبةً جعلت لشعر الطبيعة الأندلسي أمتيازاً خاصا ليس في الأدب العربي فحسب وإنما بين آداب العالم القديمة. حتى غدا المشهد الطبيعي الجامد على أيديهم لوحة زاخرة بالحياة والحركة، ويبدو ذلك جليا في روضياتهم التي تتحدث عن نوع من أنواع الورد أو الأزاهير. ولو شئنا إيراد أمثلة على ذلك فان

(1) ديوان إبن زيدون: 139.

(2) الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: 72.

(3) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي، محمد محمود يونس، مجلة الجامعة المستنصرية العدد (12) لسنة 1980، ص 186.

مقطوعة واحدة من شعر إبن القوطية (من أعيان المئة الخامسة) تؤيدنا فيما نذهب إليه. ونخص بالذكر هنا مقطوعته التي يصف فيها زهرة (النيلوفر) التي تنغلق على نفسها عندما يحل المساء:

وذات جـــــــــــسم كمـــــــــا للجـــــــــين المنـــــــــسبك

وعلى هذه الشاكلة كانت تأتي بقية النماذج، قصيرة، مكثفة اللغة، مضغوطة الصور، بعيدةً عن الإفاضة والزيادات غير الضرورية، وفي النتيجة فأنها تقدم لنا لوحةً جميلةً متكاملة[2].

وما يصدق على الروضيات يصدق على القصائد والمقطوعات التي تعرضت لوصف مظهر أو مظاهر من ظواهر الطبيعة الأخرى بطريقة قصصية. فنجدهم في أوصافهم لليل[3]، والبرق[4]، والنار[5] يعمدون إلى أنتخاب الحركة في حدث قد لا يحتمل الحركة، ويستنبطون لأجل ذلك من الأفكار والأخيلة والصور الجميلة ما يمكنهم في إخراج قصائدهم ومقطوعاتهم تلك بالصورة التي أدهشت الدارسين إلى يومنا هذا.

ثالثاً: القصة في شعر التصوف والزهد:

1. القصة في شعر التصوف:

على الرغم من أن بحثنا هذا غير معني بالانسياق وراء مداخلات الشعر الصوفي إلا أننا سنعمد إلى الإفادة من بعض مفردات هذا العلم بالقدر الذي ينفعنا ونحن نبحث عن اللمحات القصصية في القصيدة الصوفية.

والتصوف في ابسط تعريفاته "تحليل وتفسير لأسرار الحياة الروحية والشواهد على صحتها[6]. وهو شوق الروح إلى الله والحب الإلهي المطلق المجرد من المنافع والغايات[7]. وبهذا

(1) شعر أبي بكر بن القوطية، صنعة هدى شوكة بهنام. المورد، المجلد (14) العدد (1) لسنة 1985، ص107.

(2) توجد أمثلة على هذا النوع في: البديع143، جذوة المقتبس57، ديوان إبن الزقاق125، نفح الطيب5: 56، 490.

(3) ديوان إبن الزقاق: 218.

(4) روض التعريف بالحب الشريف، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد الكتاني: 1/ 97.

(5) ديوان إبن خفاجة: 50، 133.

(6) إبن عربي، حياته ومذهبه، اسين بلاثيوس، ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوي: 111.

(7) الرمزية في الأدب العربي: 337.

المفهوم فقد ظهرت في التاريخ الإسلامي شخصيات سلكت هذا النهج منذ وقت مبكر كالحسن البصري (ت110هـ) وإبراهيم بن أدهم الذي صاحب سفيان الثوري المتوفى (161هـ) ورابعة العدوية (ت185هـ).

ولقد حاولت بعض الدراسات وبخاصة الاستشراقية منها إثبات أصول إفلاطونية أو هندية أو فارسية أو رهبانية مسيحية للتصوف الإسلامي[1]. وقد انبرى لتأكيد هذه الافتراضات مستشرقون معروفون إختص أكثرهم بمجال الزهد والتصوف أمثال بلاثيوس وماسينيون ونيكلسون وفون كريمر ودوزي وغيرهم[2]. كما أن هذه الفكرة قد صادفت هوى لدى بعض الباحثين العرب فتنادوا بها[3]. إنَّ عدداً كبيراً من المختصين العرب والأجانب قد تصدى للخطأ الوارد في مثل هذه الآراء، مؤكدين أن التصوف الإسلامي نتاج تلقائي منفصل عن كل العوامل الدينية والفلسفة الأجنبية. والاتفاق الحاصل بين عقيدتين لا يعني أن إحداهما أخذت من الأخرى[4]. وقد أثبت هؤلاء دوافع كثيرة كانت وراء قيام حركة التصوف الإسلامي ومنها دوافع دينية وسياسية واجتماعية واقتصادية[5].

ولقد واكب الشعر حركة التصوف منذ بواكيرها الأولى. ولعل المقطوعات الدينية التي شدت بها رابعة العدوية هي من بواكير الشعر العربي الصوفي الذي وصل إلينا[6]. ليصل فيما بعد إلى مستويات ممتازة من حيث العمق والسمو الفني على يد الحلاج (ت309هـ) وإبن الفارض (ت632هـ).

ومعروف أنَّ للقصيدة الصوفية خصائص وسمات تميزها عن سائر المنحى العام للشعر العربي من حيث اعتمادها على الرموز التي تجعل للقصيدة وجهين، أحدهما ظاهر والآخر باطن لا يتوصل إليه إلا بالتأويل والشرح. كما أن القصيدة الصوفية تتوفر على مصطلحات قد لا نجدها في باقي فنون الشعر الأخرى.

---

(1) في التصوف الإسلامي، نيكلسون، ترجمة أبو العلا عفيفي، مقدمة المترجم الصفحات: ج، د، هـ، و، ي، ك، إبن عربي (بلاثيوس): 244.

(2) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني: 285 وما بعدها.

(3) الفتوة عند العرب: 223.

(4) الأدب الأندلسي (المنجد): 141، الرمزية في الأدب العربي: 278.

(5) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني: 285.

(6) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني: 290.

إنها إذن قصيدة ذات أجواء خاصة تعطي لقرائها من البسطاء ظاهراً يطربهم ويهزهم، ولكنها في باطنها تعني قيماً روحية ولواعج وجدانية دينية متوهجه[1].

وتبعا لذلك فان ما يمكن ان نعثر عليه من لمحات سردية في الشعر الصوفي لا بد لها ان تكون متميزة ومختلفة عن سائر النصوص التي وضعنا اليد عليه في باقي الأغراض الشعرية.

أما في الأندلس فقد ولدت حركة الزهد التي تطورت فيما بعد إلى حالة التصوف الكبرى المعروفة وذلك أيام حكم الأمير الأموي الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل المتوفى سنة (206هـ) الملقب بـ (الحكم الربضي) لإيقاعه بخلق كثير ممن ثاروا عليه في ربض قرطبة في سنتي 189 و 202هـ. فكان الأتقياء ينظمون أشعار الزهد ويتغنون بها في الليل ويضمنونها التعريض به. ثم أخذ هذا الأدب يقوى ردا على الحياة اللاهية في المدن وانقيادا لداعي التقوى في النفس أيام الشيخوخة كما في زهديات الغزال وممحصات إبن عبد ربه. ووجد بين الأتقياء من تخصص في هذا النوع من الشعر مثل إبن أبي زمنين'[2].

وقد قامت في الأندلس فيما بعد حركة تصوف كبرى بدأت بخطوات زاهد الأندلس ورأس المتصوفة فيها أبي العباس بن العريف (ت536هـ) الذي أطلقت عليه المصادر لقب (ولي الله) و (العارف بالله). وهو أول من صدر عنه شعر يحمل السمات الشفافة مع ما فيه من وفرة في الرموز المتداولة بين الصوفية. وقد تتلمذ على يد إبن العريف الشيخ أبو عبد الله الغزال الذي أصبح رئيس المتصوفة في المرية أيام الموحدين. ثم جاء من بعده تلميذه الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي (ت638هـ) الذي تربع على قمة الهرم الصوفي هناك. ولم يكن تأثير دراسته في التصوف مقصوراً على الأندلس فحسب بل أمتد ليشمل عموم العالم الإسلامي حينذاك[3].

وفي الأندلس تأخر ظهور الشعر الصوفي عن تاريخ قيام حركة التصوف. فهذا الشعر لم تكتمل نماذجه وتتحدد سماته وخصائصه ولم يأخذ طابعه الخاص إلا على يد إبن عربي الذي يصفه الدكتور محمد مجيد السعيد بأنه هو الذي 'عمق اتجاه الشعر الصوفي وصيره من شعر ديني تغلب عليه السطحية اللفظية إلى شعر يتعمق الروح الإنسانية ويعالج أكبر القضايا الوجودية

(1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: 279.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر سيادة قرطبه: 116.

(3) الأدب الأندلسي: (الشكعه): 65.

المتمثلة في علاقة الإنسان بالخالق، مستعملا الرمز الصوفي. كما أدخل عليه مصطلحات الصوفية وألفاظهم الخاصة بهم فكون بذلك معجماً صوفياً[1].

ونحن إذ نتفق مع أكثر ما جاء في رأي الدكتور السعيد إلا أننا لا نؤيد فكرته القائلة بان إبن عربي كوّن (معجما صوفيا) وذلك لان مثل هذا المعجم قد تكامل منذ أيام الحلاج ومن ثم وصل قمة الكمال على يد إبن الفارض (ت632هـ).

وعلى هذا يكون العصر الموحدي الذي أمتد من سنة 524هـ إلى سنة 667هـ العصر الذهبي الذي شهد قيام الشعر الصوفي في الأندلس ونضوجه وازدهاره أما ما جاء قبل هذا العصر من شعر صوفي فقد كانت سمة التزهد التعليمية هي الغالبة عليه حتى جاء بين الباحثين المحدثين من يرى ان الشعر الأندلسي قبل عصر الموحدين كان بعيدا عن الاقيسة والتصورات العميقة وان معانية كانت مبعثرة متباعدة إلى أن ظهر الشعر الصوفي الذي أصبح (اللفظ فيه مساوياً للمعنى)[2].

ومثلما كانت للتصوف في المشرق بواعثه ودوافعه. فإنَّ قيام التصوف الأندلسي أيضاً كانت له بواعثه وأسبابه القوية. فالدكتور (الشكعه) يرى أن من أقوى تلك البواعث هو التطرف الشديد الذي يتميز به الأندلسيون. فالاندفاع الشديد في تتبع الملذات كان يقف على الطرف النقيض له اندفاع لا يعترف بالمتعة الحسية بل ينشر المتعة الروحية التي كان ثمرتها ظهور التصوف[3].

أما بلاثيوس فيفسر سبب قيام حركة التصوف في الأندلس تفسيراً يتفق وآراءه التي يحاول إثباتها حول مسألة التأثير الأجنبي في التصوف الإسلامي فيقول (لقد كان الإسلام في إسبانيا أشد محافظة بكثير جداً من الإسلام في المشرق بسبب بعد الأول عن مركز التجديد، ولهذا حافظ على صفاء روحانيته الأولى المتأثرة بالأفلاطونية المحدثة والمذاهب المسيحية)[4].

أردنا من هذه التوطئة الوقوف على بعض سمات حركة التصوف في المشرق والأندلس لأنها على علاقة وثيقة بما ندرسه في هذا المبحث ونحن نتناول موضوع القصة في الشعر الصوفي.

---

(1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: 282.

(2) الأدب الأندلسي (فريح ـ خليفة) 1/ 119.

(3) الأدب الأندلسي (الشكعه): 68.

(4) إبن عربي: 74.

والشعر الصوفي سواء في المشرق أم في الأندلس يتوزع على اتجاهين رئيسين هما (الحب الإلهي) و(الخمرة الصوفية). ولهذا فأن مدار بحثنا عن القصة سيكون محصوراً بين هذين الاتجاهين بحسبانهما لحمة شعر التصوف وسداه.

أ) القصة في شعر الخمر والصوفي:

دخل موضوع الخمرة إلى الشعر العربي ـ على ما مرَّ بنا ـ منذ وقت مبكر واستمر متصاعداً ليبلغ على يد أبي نواس أرقى حالاته ونماذجه. ومر بنا أيضاً أن الشائع في قصص الخمر الشعري لدى المشارقة أنَّ المكان الذي تدور فيه الأحداث غالباً ما يكون (الحانة) أو بيت الخمار. في حين كان (الدير) هو المكان الشائع لمثل هذا النوع من القصة لدى الأندلسيين. وهذه المسألة لها أثرها في قصص الخمر الصوفي الأندلسي التي ظهرت فيما بعد.

لقد تحولت الخمرة لدى الصوفيين إلى رمز عرفاني يلجأ إليه الشاعر ليعبر من خلاله عن لحظه وجدانية تصل الإنسان بالخالق. وشاع استخدام هذا الرمز بين المتصوفة حتى غدا موضوع الخمرة من أكثر المواضيع تداولا بينهم. ثم جاء منظرو الصوفية ليدرسوا موضوع الخمرة هذا ويفكوا رموزه ويحللوا دوافعه فكان أن وضعوا لكل حالة من حالات الخمار الصوفي تعريفاً وتوضيحاً يساعد على فهمه ومعرفته ليس للمتصوفة فحسب وإنما بالنسبة للآخرين الذين ينكرون على المتصوفة التعرض لمثل هذه الموضوعات. فجاء في بعض كتبهم أنَّ (السكر) غيبة (بوارد) قوى وهي لا تكون إلا لأصحاب المواجيد. فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر. أما (الصحو) فهو الرجوع إلى الإحساس بعد (الغيبه)[1].

وعلى هذا فليس بين حالتي السكر الحقيقية والصوفية أدنى علاقة، ذلك ان الشكر الصوفي يعني أنتشاء الروح بمكاشفة الحق لها بسره وبانه هو هي وهي هو فتطرب أشد الطرب لاكتشاف هذه الحقيقة. فسكرها إذن شدة غبطتها بمعرفة سر وجودها، وهو ان وجودها هو وجود الله[2].

---

(1) الرسالة القشيرية، تحقيق الدكتور عبد الحليم محمود، محمود بن شريف: 217.

(2) شطحات الصوفية، عبد الرحمن بدوي، الجزء الأول الخاص بالبسطامي: 16.

فالسكر الصوفي إذن حالة تعتري العبد حينما يباغت أو يفاجأ بسر جمال المحبوب (ذات الإلهية) فتدهش الروح وتهيم لمطالعتها هذا الجمال. على أنَّ هذه الدهشة مشروطة على ما قلنا بالفجاءة والبغته لتحصل حالة السكر[1].

ولقد أصبح لديوان شعر الخمر الصوفي معجم يضم رموزه ومصطلحاته ودلالاته فالمتصوفة وإن استعملوا ألفاظ الخمرة الحقيقية نفسها وما يتعلق بها كالساقي والنديم، والدن، والكأس وغيرها، إلا أنهم كانوا يشيرون بذلك إلى رموز وجدانية تتعلق بالمحبة الإلهية ومعاني الحب والفناء والاتحاد. فكما أن الخمرة الحقيقية تفضي إلى السكر الحسي كذلك شراب المحبة الإلهية يوجب السكر المعنوي بالغيبة عما سوى المحبوب[2].

ولقد ظهرت الخمرة رمزاً صوفياً في النثر كما كانت في الشعر يؤكد لنا ذلك تداول المصطلحات المتعلقة بها بين متصوفة الطبقة الأولى منذ القرن الثاني الهجري[3].

وعلى الرغم من تطور صورة الخمر الصوفي إلى صورها ومستوياتها المعروفة عند البسطامي والحلاج وإبن الفارض، إلا أنها لم تتخذ لها شكلاً من الأشكال القصصية المعروفة في نماذج الخمرة الحقيقية عند أبي نواس وغيره، واقتصر الأمر على التطرق إليها بإحدى وسائل التداعي أو الاستذكار أو المبالغة في استخدام الرموز ولكن دون اللجوء إلى أية ناحية سردية تكسب القصيدة ثوبا قصصياً. فمع كل العمق الذي نصادفه في شعر إبن الفارض ـ لاسيما في خمريته الميمية ـ إلا أننا لا نلمس لديه توجها نحو الإفادة من بعض معطيات القصة:

يقولون لي صفها فأنت بوصفها خبير أجل عندي بأوصافها علم

ومثلما مر بنا فقد حاول بعض الباحثين إثبات تأثير الأصول الأجنبية في التصوف الإسلامي ولهذا فقد عد موضوع الخمرة الصوفية وأحداً من ابرز تأثيرات التصوف المسيحي لان موضوع السكر والخمار الصوفي مألوفان لدى المتصوفة المسيحيين منذ أيام (فيلون

(1) شعر عمر بن الفارض ـ دراسة في الشعر الصوفي ـ الدكتور عاطف جودة نصر: 133.

(2) م. ن: 267.

(3) الرمز الشعري عند الصوفية: 340.

(4) ديوان إبن الفارض: 88.

السكندري)[1] إلا إننا لا نستطيع الاطمئنان إلى مثل هذه الآراء لان الأحوال الروحية والظواهر الصوفية لا تختص بدين معين أو قوم أو وطن معينين.

كما أننا لا نأخذ بفكرة التأثير هذه لمجرد أن فيلون أو غيره كان يرمز للوجد الصوفي بحالة السكر والخمار. ولا يظنن أحد أنَّ ما يرد ويدور في قصائد الخمر الصوفي من ألفاظ وأجواء مسيحية كالراهب والدير والناقوس وغيرها هي وجه آخر من أوجه التأثير المسيحي. لأنَّ موضوع الخمرة في الشعر العربي عموماً حافل بمثل هذه المفردات وليست هي خاصة يتفرد بها شعراء التصوف[2].

وعلى عكس الشعراء المشارقة نجد بعض شعراء التصوف الأندلسيين يميلون في بعض الأحيان ميلاً قويا نحو الأداء القصصي في صياغة قصائدهم الصوفية ذات الرمز الخمري. وسيد هذا الاتجاه في الشعر الأندلسي هو (أبو الحسن الششتري ولد 610هـ). حيث جاءت بعض قصائده وموشحاته أمثلة نموذجية لما ذهبنا إليه حتى ليكاد يتفرد عن غيره من شعراء المشرق والأندلس في هذا الباب.

وإذا كانت بعض المفردات المسيحية لها مبرراتها في شعر الخمر الصوفي المشرقي فإنها في الأندلس تبدو أكثر قبولا. فمع كل ما يمكن أن يقال عن تأثر الأندلسيين بالمشارقة في هذه المسألة فأنهم قد توسعوا فيها وأكثروا من ترديدها ولهجوا بذكرها لأن في طبيعة مجتمعاتهم ما يساعد على ذلك ويدفع إليه. فالكنائس والأديرة ومظاهر الديانة المسيحية الأخرى كثيرة وقوية على أرض الجزيرة، فضلاً عن أنَّ نسبة كبيرة من المجتمع الذي تعايش معه المسلمون كانت من النصارى الذين ظلوا على ديانتهم ولم يتخلفوا عن أداء طقوسهم فشاع تأثير ذلك في موضوع الخمرة الحسية. ثم انعكس أثر ذلك على قصائد الخمر الصوفي بشكل يكاد يكون أشد نصوعاً عما هو عليه عند المشارقة.

وأقوى صور هذا التأثير نجدها في ديوان الششتري. لاسيما في قصائده ذات المنحى السردي. وفي النموذج الذي نحن بصدد دراسته الآن نجد تطبيقات نموذجية تؤكد ما سقناه من آراء حول هذا الموضوع.

---

(1) فيلون السكندري، فيلسوف ولد في الاسكندرية (20ق. م ـ 54م) حاول تفسير الدين باستخدام مصطلحات الفلسفة ورموزها.

(2) الرمز الشعري عند الصوفية: 357، 373.

يقول الششتري في قصيدة مطلعها:

تــأدب ببــاب الــدير واخلــع بــه الـنعلا　　　وسـلم علـى الرهبـان واحطـط بهـم رحـلا

وبعد هذه الافتتاحية التي تنم عما يليها يعمد الشاعر إلى وصف ذلك الدير وصفا دقيقاً. كما انه يتحدث عن حركة الرهبان وعن حياتهم فيه. وبعد هذا المقطع الوصفي يعود إلى سرد قصته:

ولمـــا أتيـــت الـــدير أمـــسيت سـيدا　　　وأصــبحت مــن زهــو أجــرُّ بــه الــذيلا

ثم يختتم قصيدته بهذين البيتين:

أقـــــرُّ بـــــان الله لا رب غـــــيره　　　وأنَّ رســـــول الله أفـــــضلهم رســـــلا

لقد تعرض الششتري إلى هجوم عنيف بسبب هذه القصيدة. وأقوى مظاهر هـذا الهجـوم بدت في الرسالة التي الفها النابلسي وسماها (رد المفتري في الطعن على الششتري)[3] ويبـدو أن الطريقة التي تعامل فيها الشاعر مع الرمز هي التي أثـارت عليـه تلـك العاصـفة فهـو لم يـرق إلى المستوى الذي تتطلبه طبيعة الرمز هنا.

وان نحن قارنا ما بين هذه القصيدة وبين ميمية إبن الفارض مثلا لبدا لنا الفرق شاسعاً في طريقة تناول الرمز وأسلوب عرضه والنتيجة التي وصل إليها كلا الشاعرين.

كما اننا نلمس عند الششتري اضطرأبا بيناً في تحديد الرمز الذي يريده ولم تسعفه المباشـرة التي يلجأ إليها في توضيح مقصده. بل بدأ الأمر معكوسا تماماً. فقد أفضت هـذه المباشـرة بـه إلى أن يتخبط بين الخمرة الصوفية بوصفها رمزا عرفانيا وبين الخمرة الحسية الحقيقة. كما انـه ادخـل نفسه مدخلا لم يكن مضطراً إلى ولوجه حينما حشر نفسه في زاوية المفاضلة بين الخرقـة الـصوفية والخمرة التي وجدها في الدير ـ مع وضوح دلالة ورمز كل منهمـا ـ تلـك المفاضـلة الـتي أراد أن يجعلها قائمة بين ديانتين. وهذا ما لم يعمد إليه أحدٌ قبله من الشعراء وتبدو تلك المباشرة أيضاً في بيتي الخاتمة اللذين جاءا في غاية الوضوح فابتعدا عن السمو الذي يفرضه الرمـز الـشعري الـذي تشتمل عليه القصيدة الصوفية.

---

(1) الفاظ لم أقعْ على معانيها.

(2) ديوان أبي الحسن الششتري، تحقيق الدكتور علي سامي النشار: 59.

(3) نفسه: 59.

أما من الناحية الفنية فأن الششتري قد أحسن في صياغته القصصية للقصيدة حيث استوفى بعض عناصر القصة كالشخوص (الشاعر، الراهب) والمكان (الدير) ثم (الحوار) الذي كان أداة سردية مهمة أسهمت في اغناء الجانب القصصي. أما (الحدث) فهو وأن لم يكن ذا حبكة قوية أو متصاعدة فإنه استوعب تماما القصد الذي رمى إليه الشاعر. وقد تمثل في المساومة التي جرت بين بطلي القصة.

وواضح أنَّ الششتري في هذه النقطة متأثر بالنموذج النواسي في القصة الخمرية. الذي وجدت آثاره عند بعض شعراء الأندلس وبخاصة الغزال. حيث لمسنا موضوع المقايضة في قصيدته الهمزية التي تعرضنا لدراستها في موضع سابق من هذا البحث. ولهذا نجد المستشرق (كراتشكوفسكي) يقول عن الششتري إنَّ موضوعات الخمرة لديه مثلها كتقاليد الصوفيين ترتبط أما مع صور من حياة الأديرة المسيحية. حيث كان من السهل الحصول على الخمر، وأما من الالحان الناصعة الواقعية لأبي نواس[1].

والواقع إنَّ الاضطراب لم يكن قاصرا على رمز الخمرة بل كان يشتمل عناصر أخرى داخل القصيدة. فحديث الشاعر عن الديار ـ مثلا ـ لا يحتمل أي دلالة رمزي أو روحية تكسبه سموه المعروف في الشعر الصوفي. فالدير هنا مكان حقيقي لا يحتمل التأويل. كذلك الخرقة التي لم تمنح سوى مدلولها الحقيقي المتداول بين الصوفية.

غير أنَّ الششتري يعود في قصيد أخرى ذات أسلوب سردي قصصي ليحدثنا عن موضوع الخمرة الصوفية ولكن بأسلوب يبدو أشد عمقا. كما انه يبدو أكثر أمتلاكا لأدواته الشعرية وأكثر تحديدا لرموزه ومصطلحاته. فجاءت القصيدة ناضجة عميقة وعلى قدر لا بأس به من الفن الشعري. يقول:

أيا سعد قل للقس في داخل الدير ... إذلك نبراس أم الكأس بالخمرة

واضح ان هذا النموذج قد جاء على وفق الصورة التي يمكن أن نطمئن إلى القول عنها أننا بإزاء قصيدة صوفية تستلهم موضوع الخمر الرمزي بفهم وعمق لا بأس بها كما انها اتخذت من السرد القصصي هيكلا تقيم عليه بناء الأفكار التي تريد ايصالها أو التعبير عنها. والملاحظ ان

(1) الشعر العربي في الأندلس: 54.

(2) ديوان أبي الحسن الششتري: 42.

الشاعر لكي يقوي الأداء القصصي هنا فانه لم يعتمد على عنصر سردي وأحد. فهو لم يتكل على الحوار فحسب أو الوصف دون الحوار وإنما وازن بين هذين العنصرين موازنة متكاملة بحيث تداخلا فيما بينهما تداخلا أسهم في إغناء أدائها القصصي. وقد أحسن الشاعر في اكتساب قصيدته غلالة روحيه شفافة نأت بأفكارها عن السطحية والمباشرة التي صادفتنا في النموذج الأول.

والششتري في هذين النموذجين وفيما سندرسه له من موشحات صوفية يعد بحق رائد القصة الخمرية في الشعر الصوفي لا في الأندلس فحسب وإنما في عموم الشعر العربي. لاننا لم نقع على نماذج من هذا النوع من شعر التصوف العربي السابق للششتري على الرغم من شيوع موضوع الخمر الرمزي وسريان مفرداته في قصائد المتصوفة منذ القرن الثاني الهجري.

ويبدو أن شعر التصوف غدا من الشيوع في الأندلس خلال القرن الثامن الهجري إلى الحد الذي جعل بعض الشعراء يتخذون منه مقدمات لقصائدهم التي تنفتح على أغراض أخرى كالمديح والرثاء وغيرها. ولنا على ذلك مثال يبدو في مقدمة قصيدة مديح لشاعر الأندلس وأديبها لسان الدين الخطيب (ت776هـ). فقد وضع لقصيدته مقدمة موضوعها الخمر الصوفي منظومة على وفق أسلوب سردي يتناوب فيه الوصف والحوار بأسلوب سلس جميل. ويبدو الأثر القرآني واضحاً على القصيدة منذ مطلعها:

جلا الحق قلبي حتى انسارا فانست من جانب الطور نارا

والمكان هنا (الدير) أيضاً والشخصية الرئيسة فيه بعد الشاعر هي شخصية (الراهب) وكأن هذا النوع من القصص مبني في العادة على هذه الأركان الأربعة (الدير، الراهب، الشاعر، الخمرة) والتي هي في الأساس مستمدة من الموروث في قصائد الخمرة الحسية يقول إبن الخطيب:

ودير قطعت إليه الفلا وجبتُ الدجى وركبت البحارا

وبعد هذا التمهيد الخاص بوصف حال الدير وما كان يحدث للشاعر فيه في الأيام الخوالي من حالات وجدانية تبدو في أكثرها وكأنها حالات حلمية أو غيبية، يعمد الشاعر إلى ذكر أحداث واقعة جديدةٍ حدثت له في هذا الدير. وكان قد وصل إليه إثرَ فراق وشوق طويلين:

ولما حللنا بأكنافه حللنا الحيا ونبذنا الوقارا

ووسط هذا الجو العابق باريج الوجد ومعاني المحبة وصور الجمال يدلف الشاعر إلى موضوع الخمرة بعنف غير متوقع. محاولا إخفاء رموزه وراء المصطلحات الحسية المعروفة.

زعقنـــــا براهبـــــه زعقـــــة وقلنـــا مـــددنا الاكـــف افتقـــارا

وهنا يدع الشاعر أوصاف الخمرة تنثال من على لسان الراهب انثيالا تبدو المباشرة والسطحية على بعض أبياته وعباراته. إلا أنَّ تلك السطحية لم تُخل كثيرا بالفن الشعري الذي تتجمل به قصائد هذا النوع من الشعر[1].

فقـــال خبـــأت لكـــم خمـــرة تـــشح عليهـــا النفـــوس الغيـــارى

وإلى هنا يتوقف الشاعر ليلج إلى غرض قصيدته الرئيس وهو المديح. ويعاود إبن الخطيب المحاولة في قصيدة مديح أخرى جعل لها مقدمة صوفية خمرية. مما يشير إلى تغير افتتاحيات المديح بحسب تغير توجهات الممدوحين وتبدل طبائعهم وأهوائهم. ويعترف إبن الخطيب نفسه بهذه الحقيقة حينما يقدم لقصيدته هذه بقوله 'وقلت وقد تشيع السلطان ـ رحمه الله ـ للصوفية والفقراء وأحضرهم مجالسه وأظهر الميل إليهم وأمر بالنظم في طريقتهم'[3].

وقد بلغ الشاعر في هذه القصيدة مستوى جيدا من حيث رسمه للأجواء الروحانية وحسن استخدامه لرموزه والموازنة بين ما هو حقيقي وبين ما هو رمزي. كما في قوله:

وأتيـــت رب الـــدار في محرابـــه فبثثـــت إفلاسُـــي إليـــه وحـــاجي

---

(1) من أوصاف خمرة إبن الفارض كما وردت في الميمية، ديوانه: 89.

عليـــك بهـــا صـــرفا وان شـــئت مزجهـــا فعـــدلك عـــن ظلـــم الحبيـــب هـــو الظلـــم
فـــلا عـــيش في الـــدنيا لمـــن عـــاش صـــاحيا ومـــن لم يمـــت ســـكرا بهـــا فاتـــه الحـــزم
فـــان ذكـــرت في الحـــي أصـــبح اهلـــه نـــشاوى ولا عـــار علـــيهم ولا اثـــم
ولـــو نظـــر النـــدمان خـــتم إنائهـــا لأســـكرهم مـــن دونهـــا ذلـــك الخـــتم
ولـــو نـــضحوا منهـــا ثـــرى قـــبر ميـــت لعـــادت إليـــه الـــروح وانـــتعش الجـــسم

(2) ديوان الصيب والجهام: 513.

(3) م. ن: 350.

(4) ديوان الصيب والجهام: 350.

وسواء أكان الأندلسيون بمستوى الأداء المشرقي في مضمار الخمر الصوفي أم لا، فإنهم والحق كانوا بارعين في تطويع هذا الرمز لضرورات الشعر أولاً، ومن ثم في اخضاع ذلك كله لأدوات القصة وعناصرها وقواعدها. فكان نتاجهم متميزاً ويحمل في ثناياه الكثير من صور الابتكار والريادة.

ب) القصة في شعر الحب الإلهي:

يعد الشعر الخاص بالحب الإلهي أو ما يسمى بـ (الغزل الصوفي) واحداً من أوسع المشارب التي سلكها المتصوفة في قصائدهم، ولهم في ذلك نتاجات رفيعة لما تزل خالدة إلى اليوم. ويرى بعض الباحثين في قضية الاستغراق في حب الذات الإلهية مبدأ ربما كان جديداً بالنسبة للتصوف الإسلامي لم تظهر بوادره إلا في بعض أشعار (رابعة العدوية ت185هـ) فهي التي أحدثته وربما كان مقرراً أو معروفاً عند سابقيها من الزهاد ولكن دون أن تكون له خصائصه المعروفة[1]. والحقيقة أن أحداً لم يتكلم في الحب أو المحبة الإلهية قبل رابعة، وإنها هي أول من أدخلت هذا المعنى في التصوف الإسلامي بالمعنى الحقيقي الكامل للحب لا مجرد التعبير بالألفاظ عنه تعبيراً ظاهرياً[2].

ولم تكن لفظة (الحب) قد دخلت إلى معجم مصطلحات المتصوفة والزاهدين قبل ظهور رابعة. وكل ما وجد قبلها كان يدور بين لفظتين الشوق عند مالك بن دينار (ت131هـ) ولفظة (العشق) عند عبد الواحد بن زيد (ت177هـ) وتعد إضافة رابعة هذه فتحاً جديداً لا يختص بمسألة العواطف والمشاعر فحسب وإنما هي لفظة قد غيرت من وجه الحياة الصوفية ووجهته اتجاهات جديدة ليس لها أدنى تعلق بقضية الخوف من العقاب والطمع في الثواب[3]. وإنما الدافع إلى سلوك هذا السبيل لم يكن غير (حب الله) ضمن مبدأ (الحب للحب) بحيث لا يكون للمحب غاية من وراء غرامه الحميم بمحبوبه[4]. وقد تركت رابعة لمن جاء بعدها من المتصوفة أساساً متيناً قاموا عليه صروح مكابداتهم الصوفية هذه إلى أن اتخذ موضوع الحب الإلهي على يد الحلاج (ت309هـ) مستواه الرائع واكتسب جماله الفني إلى جانب سموه الرمزي العميق.

---

(1) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني: 291.

(2) شهيدة العشق الإلهي، الدكتور عبد الرحمن بدوي: 61.

(3) إبن الفارض والحب الإلهي، الدكتور محمد مصطفى حلمي: 143.

(4) الرمز الشعري عند الصوفية: 132.

غير أن مسألة الحب الإلهي لم تأخذ ابعادها العاطفية الحميمة في الشعر بشكل واسع إلا على يد عمر بن الفارض حتى استحق لقب (سلطان العاشقين) اللذات الإلهية[1] فلقد وصل الغزل الصوفي على يد هذا الشاعر المتصوف إلى أرقى وأسمى ما وصل إليه شعر الحب الإلهي من جمال الوصف ورهافة الحس وسمو المعاني وشدة الوجد حتى غدا إبن الفارض شاعر الحب الإلهي من غير أن ينازعه أحد على هذا اللقب في تاريخ التصوف العربي والإسلامي[2]، ذلك ان إبن الفارض لم يكن ملتزما بحدود القسوة العلمية الصوفية في الشعر، وإنما اتجه إلى القصيدة الغنائية الغزلية ليعبر من خلالها عن مكابداته ومواجيده مستغلا الرمز والمصطلح الصوفيين استغلالا جميلا فكان أن عبّر عن حب الإلهي بلغة الحب الإنساني جارياً في ذلك على طريقة الصوفية في الإشارة إلى مواجيدهم والتلويح لأذواقهم ومعانيهم من خلال أساليب مستعاره من الشعر الغرامي[3].

ومثلما رفضت التأثيرات الأجنبية في شعر الخمر الصوفي فأن شعر الحب الإلهي لا يحتمل تدخل أي تأثير خارجي لأسباب تبدو أكثر قوة مما هي عليه في شعر الخمرة. ذلك أن الحب العذري وما نتج عنه من شعر يُعدّان الأساس الفني الذي ارتكز عليه شعر الحب الإلهي، ومنهما استمد مقومات وعناصره حتى أصبحت بينهما أكثر من وشيحة. ومعروف ان الجزيرة العربية قد عرفت الحب العذري والشعر المتعلق به منذ القرن الأول الهجري تقريباً. أي من قبل ان تدخل إلى الساحة الثقافية العربية آية علوم أجنبية مترجمة.

في حين يرى بعض الباحثين ان موضوع المحبة الإلهية يتردد اساساً في القرآن والسنة النبوية. ولهذا فهم يرون مدار هذا الحب في القرآن الكريم في قوله تعالى: فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه/ المائدة 53. وفي الحديث القدسي الشريف كنت كنزا مخفيا فأحببت ان اعرف فخلقت الخلق فيه عرفوني[4].

ولقد استمدت قصيدة الغزل الصوفي من شعر الغزل الحقيقي كثيرا من موادها وأفكارها وصورها وألفاظها. ولم تقصر في ذلك على القصيدة العذرية فحسب وإنما كان المتصوفة

---

(1) فصول في الشعر ونقده: 209.

(2) إبن الفارض والحب الإلهي: 407.

(3) شعر عمر بن الفارض: 112.

(4) ينظر شعر عمر بن الفارض:261 ، وإبن الفارض في الحب الإلهي: 172.

يأخذون من الغزل الحسي بعض معاني التكشف والرغبات الغريزية والتلذذ في ذكر بعض المحاسن الخلقية المحسوسة بنفس القوة التي كانوا يأخذون فيها من الغزل العذري معانيه السامية وما يشتمل عليه من أحاسيس رقيقة شفافة وأفكار تتصل بالحب ومشاكله ومداخلاته وجمعوا بين هذين الاتجاهين ببناء شعري رمزي يحتمل التأويل ويخفي كثيراً من الدلالات حتى تمت القصيدة الصوفية تركيباً غنائياً ينفث لواعج الذات ويبث أشواقها من خلال أسلوب رمزي مكتمل التكوين يؤكد هذا التأليف التركيبي بين الشعر الديني والشعر الدنيوي[1]. ولنا في الأبيات الآتية لشيخ المتصوفة في الأندلس محيي الدين بن عربي (638هـ) تطبيق نموذجي على ما ذهبنا إليه:

بأبي الغصون المائلات عواطفا والعاطفات على الخدود سوالفا

ويتساءل الدكتور عاطف جوده عن هذه الدوافع الشهوانية التي تبدو غير ذات اتساق مع طبيعة التجربة الصوفية المتمثلة في حب الله والاتصال بحكمته. فكيف جاز التعبير عن جوهرية هذا الموقف بسمته الروحي الخالص بمثل هذه المعاني الحسية التي لا تتفق مع مثالية ونقاء الهدف الاسمى الذي تتطلع إليه روح التجربة الصوفية.

ويجيب الدكتور عاطف عن تساؤله هذا بقوله أن الأنثى تحولت إلى رمز يلوح إلى الحكمة العرفانية والحب الإلهي[3] فالأنثى هنا ليست أنثى مادية حقيقية، بل الشاعر المتصوف حولها إلى رمز يعبر من خلالها عن المحبة العظمى التي يتطلع إليها الصوفي. فهي إذن معرفة لله تعالى من خلال خلقه. وهذا جوهر معنى الحديث القدسي الشريف الذي سقناه آنفا.

في حين يفسر لنا إبن عربي هذا الإتكاء على معاني الغزل للتعبير عن المعارف الربانية والأنوار الإلهية وغيرها بقوله "جعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف وروحاني لطيف"[4].

---

(1) شعر عمر بن الفارض: 130.

(2) ترجمان الأشواق، محيي الدين بن عربي: 168.

(3) الرمز الشعري عند الصوفية: 221.

(4) ذخائر الاعلاق ـ شرح ترجمان الأشواق ـ محيي الدين بن عربي ـ تحقيق محمد عبد الرحمن الكردي، الصفحة (هـ) من مقدمة المحقق.

لقد أثار إبن عربي بغزلياته تساؤلات كثيرة حول حقيقة الحب الوارد في القصائد، لأنه في الواقع توغل كثيراً في أستعارة مفردات الشعراء الغزليين ومعانيهم بصورة تجعل السامع لا يفرق بين ما يبتغيه الشاعر من رمز وبين حقيقة ما يطغى على أشعاره من دلالات حسية صارخه. ولذلك فقد عمد إلى شرح أشعاره الواردة في ديوانه (ترجمان الأشواق) فوضع لذلك كتابه (ذخائر الاعلاق) فكان إن هدأت الضجة التي أقيمت حول أشعاره وتراجع كثيرون عن اتهاماتهم التي سبق وأن توجهوا بها إليه.

والحقيقة المعروفة أن إبن عربي كغيره من الشعراء المتصوفة لم يكن يقصد في غزلياته سوى الذات الإلهية ولكنه احتجب عن التعبير عن ذلك بأقاويله بحب زينب وسعاد وهند وليلى، وليست هذه الأسماء في حقيقتها سوى رموز لحقيقة كبرى لا يمكن التعبير عن جمالها وجلالها إلا إذا سلك لها النحب سبيل الغزل ليعبر ويصرر عن حقيقة ما يختلج في فوائده من حب وهيام[1].

أما القصة التي نبحث عنها هنا فهي نوع من أنواع القصص الرمزية. إذ أنها وان قدمت لنا على وفق أسلوب واقعي بألفاظه وتعبيراته، إلا أن القصد الرئيس فيها قصد مرموز لا يمكن لنا الوقوع على حقيقته إلا بالشرح والتفسير وتأويل الدلالات. ولم نجد لدى متصوفة المشرق ميلا إلى أنتخاب الهيكل القصصي لقصائدهم الغزلية كما أننا لم نجد في ديوان إبن الفارض ـ على إهتمامه بموضوع الحب الإلهي ـ سوى خمسة أبيات منتخبه من قصيدة طويلة، وقد اتسمت هذه الأبيات بسرد وصفي جعل طابع الحكاية غالباً عليها:

ولما تلاقينا عشاء وضمناً ... سواء سبيلي دارها وخيامي

أما في الأندلس فإن شعر إبن عربي هو الميدان الأفضل للبحث عن مثل هذه القصص. وتطالعنا في ديوانيه (الكبير وترجمان الأشواق) نماذج من هذا النوع تقترب إلى حد ما من معطيات القصة وتحاول الإفادة من بعض عناصرها. ويستلهم بعض هذه النماذج من شعر الغزل الحقيقي مشاهد الوادع والفراق ويصوغها على نفس الأساليب التي صيغت بها في عموم

(1) الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، الدكتور محمود قاسم: 48.

(2) ديوان إبن الفارض: 103.

قصائد الغزل. في الوقت الذي يكون الرمز فيها هو الحالة السائدة. من ذلك قوله في بعض قصائده:

قف بالمنازل واندب الاطلالا　　　وسل الربوع الدراسات سؤالا

وتسود في القصيدة الأفكار والمشاعر والألفاظ نفسها التي تتردد في قصائد الغزل العادي. الأمر الذي دفع الشاعر إلى توضيح اللبس والوهم الذي قد يتصوره السامع، فعمد إلى شرح هذه القصيدة مع ما شرحه من قصائد أخرى اشتمل عليها ديوانه ترجمان الأشواق وسأنتخب هنا شرحه للبيت الثالث من هذه القصيدة (مثل الحدائق في السراب...) لنتعرف على طريقته في شرح مثل هذه القصائد فيقول 'انظر إليهم في السراب مثل الحدائق جمع حديقة. وقد أورثهم دخول هذا المقام حال العظمه وهو (الآلا) الأول. و(الآلا) الثاني هو شخص الماشي في السراب بهذا الشرط. وسبب عظمته كونه دليلا فيعظم لدلالته على عظم الذي هو مطلوبة ولذا قال: حتى يعظم ما لم يكن وهو (أنت) ويبقى من لم يزل وهو (هو). وقال تعالى (كسراب بقيعةٍ) مقام التواضع. حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً، فدل على شيء وهو قوله تعالى 'ووجد الله عنده' لانقطاع الأسباب عنده وهو مقام شريف فلهذا قال: الآل يعظم في العيون الآلا أي أن العظمة التي كانت للإنسان على غيره من الممكنات لأنه أقوى في الدلالة على الحق لكونه على النشأ الأكمل وهو قوله عليه الصلاة والسلام أنه مخلوق على صورة الرحمن فلهذا كان اقرب الأدلة وأقواها أعظمها[2].

وعلى الرغم مما قد تقدمه مثل هذه الشروح والتأويلات من فائدة، إلا أن من الباحثين من لا يعول على مثل هذه الطريقة ويجدها مبالغا فيها، ويرى أنه من خلال اطلاعه على شرح إبن عربي لقصائده، تأكد لديه أن الشاعر الصوفي نفسه قد لا يوفق إلى شرح مقصده أحياناً فيما يقول من شعر[3].

وقصيدة إبن عربي تتحدث عن قضية فراق ابتعد الشاعر بموجبه عمن يحب، فكان همه منصبا في معرفة الطريق إلى أحبته. فراح يستمع إلى نصيحة الريح التي وجهته تلك الوجهة. ولقد

(1) ترجمان الأشواق: 171.
(2) ذخائر الاعلاق: 90.
(3) في التصوف الإسلامي وتأريخه: 95.

جرى عرض ذلك على وفق أسلوب يطغى عليه طابع الحكاية على الرغم من عدم وجود حدث محدد له مداخلاته وظروفه.

وفي قصيدة أخرى يصف لنا إبن عربي مشهداً آخر من مشاهد الوداع مصوراً اللحظات الصعبة التي يعاني منها العاشقان وهما يعيشأن تلك اللحظات.

بان الاحبة شدوا على رواحلهم ثم راحوا سحر

ولقد بينا أن الطابع الرمزي هو الذي يميز هذا النوع من القصص. ولهذا يعمد الشاعر إلى استغلال كل ما يفيده في تأكيد وتعميق طابع الرمز في قصيدته عن طريق خلق أي حالة يمكن لها أن تفيده في إلغاء الحواجز بين الوهم والواقع مثل حالة الحلم مثلا فيستفيد منها ليعرض من خلالها موقفا يعرفه الصوفية جميعاً. إلا أن القصيدة لا تفصح تماما عن حالة الحلم هذه. إذ ليس فيها أدنى إشارة إليه. غير أن إبن عربي يقسم قصيدته على قسمين ويعلق عليها تعليقاً نثرياً يتخلل مقاطع القصيدة. إلا أنَّ هذا الأمر لم يفد القصيدة لا من حيث الشكل ولا الموضوع ولم يخدم الجانب الفني فيها. فهو يعلق على القسم الأول بقوله "حدث هذا كما أثناء الصحو" فيقول:

سألتنا شرفٌ نُلبسها خِرقة القوم على الشرط الوفا

بعد أن ينتهي من مشهد الصحو هذا يبدأ بسرد ما حدث في الحلم. وهي أحداث مكمله لما حدث في مشهد الصحو السابق:

هي لما لبستها سبّحت حسبي الله تعالى وكفى

إن المنحى السردي للقصيدة لم يتوسع في توضيح وتفصيل حالتي الصحو والحلم وبقيت القصيدة بعيدة عن الإشارة إلى الحالتين. ولولا تعليق الشاعر لما أدركنا بدء ونهاية أي منهما. ولو أنَّ الشاعر ترك قصيدته من غير أنْ يشير إلى أقسامها بأسلوب النثر لما شعرنا بالفرق بين الحالتين، ولم يهتم الشاعر كثيراً بالفن في قصيدته، ويبدو أنَّ سبب ذلك يعود لأمور نفسية خاصة. ذلك أن هذا النوع من القصائد يخضع لما يسمى في علم النفس اليوم بـ (الكتابة الآلية)

---

(1) ترجمان الأشواق: 156 ، وينظر للغرض نفسه الصفحات: 55، 138، 168، 181، 243.

(2) ديوان إبن عربي: 56.

التي تسهم أوزانها وموسيقاها وألفاضها في أنتقال أحوال التي يعاني منها الشاعر الصوفي إلى سامعيه[1] من غير أن ينساق الشاعر كثيراً خلف ما يعمق أو يعقد الجانب الفني في قصيدته.

ومن اللمحات السردية التي نجدها عند إبن عربي أيضاً محاولته إستعارة بعض المشاهد التي رسمها عمر بن أبي ربيعة في المشرق. لاسيما مشاهد التحرش في أثناء الطواف بمكة. حين يشاهد الشاعر حبيبه فيتبعه متوسلا في السماح له بلقاء قريب. وما يصاحب ذلك من ضروب التمنع والدلال التي يبديها الحبيب[2].

أما أبو الحسن الششتري فيتعرض لموضوع الحب الإلهي في قصائد كثيرة إلا أننا لا نقف إلا على قصيدة واحدة لديه فقط جاءت صياغتها على وفق منحى سردي معتمد على الوصف بالدرجة الأولى. وفي نموذج الششتري نقف على محاولة للمزج بين الخمرة والغزل على طريقة الشعراء الحسيين. والملاحظ على هذه المقطوعة إن الشاعر إنما يستلهم نموذجا من نماذج الغزل التي شاعت في عصره وحاول أن يجسد رؤيته الصوفية من خلاله. ولذلك فإننا نجد في هذه المقطوعة ألفاظاً قد لا نجد أصداء شبيهة لها في ما مر بنا من حب الهي مشرقي أو أندلسي. وذلك مثل ألفاظ (التهتك، الافتضاح، خلع العذار، وغيرها) ويشيرنا هذا الأمر إلى مبلغ الأثر الذي تركه شعر الغزل في أدب المتصوفة الأندلسيين[3].

2. القصة في شعر الزهد:

تعمدنا الفصل بين القصة في شعر التصوف وبين القصة في شعر الزهد لأن كلا من الغرضين له خصائصه وميزاته وسماته على الرغم من الإطار العام الذي قد يقضي الجمع أو التوحيد بينها في بعض الأحيان.

فالزهد 'علم عملي وفن لعبادة الله، ومنهج في الحياة[4]. ومن أهم وأولى مبادئه الرئيسة ترك المباح المحبوب المقدور عليه لأجل الله[5]. أما الشعر الذي يعبر عن هذا الاتجاه فيختلف عن الشعر الصوفي بكونه أكثر إيضاحاً ومباشرة في الإفصاح عن العواطف الدينية والمشاعر الغيبية

---

(1) في التصوف الإسلامي وتاريخه: 95.
(2) ترجمان الأشواق: 32.
(3) ديوان أبي الحسن الششتري: 38.
(4) إبن عربي (بلاثيوس): 111.
(5) الأدب الأندلسي (منجد): 40.

بأسلوب واضح تكتنفه البساطة في بعض الأحيان. ولا يحتاج إلى ثقافة واسعة أو رياضة نفسية قاسية كالتي يتناولها الشعر الصوفي[1].

أما في إطار التسلسل التاريخي فأن الزهد أقدم من التصوف في الظهور. فالحقائق تشير إلى أن الزهد قد عرف منذ أيام الصحابة والتابعين الأوائل. في حين إن كلمة (التصوف) قد شاع استعمالها في أواخر القرن الثاني مما يؤكد أن هذا القرن كان عصر الأنتقال من الزهد إلى دور التصوف الحقيقي[2].

وتطغى على شعر الزهد دائما روح حزينة كئيبة يائسة لا ترى في حقائق الكون إلا وجهها القاتم المهدد الباعث على الرهبة والخوف. ولهذا فقد لا نجد في شعر الزهد تلك الغلالة الفنية الشفافة التي تكسو قصائد التصوف الخاصة بموضوع الغزل والحب الإلهي على سبيل المثال.

ولقد عرف الشعر الأندلسي الاتجاه الزهدي منذ أيام عصر الخلافة علي يد الزاهد إبن أبي زمنين[3] إلا أنه كثيرا ما كان يأتي ملتبسا بالشعر التعليمي وكانت أسبابه وبواعثه متعددة، منها الشيخوخة وما تحدثه من خوف الموت ثم فوضى الحياة السياسية وتردي الأوضاع الاجتماعية. حتى أصبح الزهد لدى بعض أصحابه مذهبا أدبيا أخلاقياً كما حدث عند الشاعر أبي القاسم خلف المعروف بـ (السمسير ـ عاش أيام الطوائف). وقد تكون الفلسفة والإهتمام بها باعثين على الزهد كما حصل مع الشاعر إبن الحداد[4].

ولقد تميز التيار الزهدي في الأندلس بالاتساع والغزرة ليس في الشعر فقط وإنما في النثر كذلك. ويبدو إنهم فاقوا المشارقة في شعر الزهد من حيث غزارته وتوليد معانيه ورسم صورة القوية المؤثرة[5].

ولعل شعر الزهد الأندلسي لم يصل إلى ما وصل إليه من مرحلة ممتازة إلا على يد الشاعر أبي إسحاق الألبيري (ت بحدود 460هـ). ويرى الدكتور إحسان عباس أن شعر الزهد

---

(1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: 288.

(2) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني: 75 – 76.

(3) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين ـ (إحسان عباس): 130 – 132.

(4) نفسه: 130 – 132.

(5) الأدب العربي في الأندلس (عتيق): 220.

في الأدب العربي وليس في الأندلس فحسب قد بلغ عند الألبيري القمة بما أظفى عليه من حرارة الوجد والانفعال وإظهار الضعف الإنساني بإزاء المغريات الدنيوية[1].

ونحن في بحثنا عن اللمحات السردية في شعر الزهد نجد أن لدى الألبيري نماذج تعتمد هذا الأسلوب متكأة على أحد عناصر السرد ـ وهو الحوار في أكثر الحيان ـ وفي أحد هذه النماذج يحاور الشاعر (الدنيا). ومن خلال تلك المحاورة يجسد لنا صورة الضعف الإنساني وما يحيط به من أخطار مادية ومعنوية وعجز الإنسان عن مجابهة كل ذلك.

نادت بي الدنيا فقلت لها اقصرى	ما عدٌ في الاكياس من لباك
ما زلت خادعتي ببرق خُلَّب	ولو اهتديت لما انخدعت لذاك
قالت: أغرك من جناحك طوله	وكأن به قد قصّ في أشراكي
تالله ما في الأرض موضع راحة	إلا وقد نصبت عليه شباكي
طر كيف شئت فأنت فيها واقع	عان بها لا يرتجي لفكاك
من كان يصرع قرنه في معرك	فعليٌ صرعته بغير عراك
ما أعرف الغضب الصقيل ولا القنا	ولقد بطشت بذي السلاح الشاكي

وبإزاء هذا التبجح والوعيد الذي تظهره الدنيا يقف الشاعر معاتبا ومؤنبا بل موبخا على هذا الموقف الغادر الذي تقفه الدنيا من أبنائها. وفي حين جعل الشاعر القسم الأول من قصيدته على لسان الدنيا. فقد جاء القسم الثاني منها على لسانه هو:

(1) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين: 136.

فأجبتهـــا متعجبـــا مـــن غـــدرها أجزيـــت بالبغـــضاء مـــن يهـــواك
أحلـــت عـــيني في بنيـــك فكلـــهم أســـراك أو جرحـــاك أو صـــرعاك
لـــو قارضـــوك علـــى صـــنيعك فـــيهم قطعـــوا مـــدى أعمـــارهم بقـــلاك

...

لا كنـــت مـــن أم لنـــا اكالـــة بعـــد الـــولادة مـــا أقـــل حيـــاك
ولقـــد عهـــدنا الأم تلطـــف بابنهـــا عطفـــا عليـــه وأنـــت مـــا أقـــساك
مـــا فـــوق ظهـــرك قـــاطن أو ظـــاعن إلا سيهـــشم في ثفـــال رحـــاك
أنـــت الـــسراب وأنـــت داء كـــامن بـــين الـــضلوع فمـــا أعـــز دواك[1]

ثم يستمر تذكيرها بمصاعبها ومساويها. ويذكرها بالناس الذين حطمتهم بحقهم بغير رحمة أو شفقة.

والحقيقة أن قصيدة الأليبري هذه تمتلك قدراً كبيراً من الجمال والقيمة الفينة. فهي وان اتخذت من الزهد موضوعا، ومع كل ما فيها من إحباطات وصراع غير متكافئ ينهزم الإنسان فيه دائما، إلا أن الشاعر قد أحسن في صياغة هذه المعاني مستفيدا من الأداء التمثيلي (المسرحي) الذي وفره له الحوار المشفوع بأستطرادات وصفية أسهمت في إغناء أفكار القصيدة ومعانيها وزادت من حدة تأثيرها. ويبدو أن الالبيري كان يجهد قريحته وفكره كثيراً لأجل أنْ يطور الأداء الشعري لقصائده الزهدية ولهذا نجده في بعض القصائد يحاول الخروج على ما هو معروف في الشعر العربي من نظام للقافية في القصيدة الواحدة. فيصوغ القصيدة بكاملها على كلمة واحدة يجعلها قافية لا تتغير في عموم أبيات القصيدة. من ذلك قصيدته التي جعل كلمة (النار) قافية لها كلها. وفي هذه القصيدة يمكن أن يفيدنا في بحثنا عن السرد مشهد من مشاهدها التي يصور فيها الشاعر عذاب أهل النار. فيقول مستفيدا مما جاء في القرآن الكريم حول ذلك:

(1) ديوان أبي اسحق الالبيري الأندلسي، تحقيق الدكتور محمد رضوان الدايه: 34.

ويــــل لأهـــل النـــار في النـــار	مـــاذا يقاســـون مـــن النـــار
تنقـــد مـــن غـــيظ فتغلـــي بهـــم	كمرجـــل يغلـــي علـــى النـــار
فيـــستغيثون لكـــي يعتبـــوا	ألا لعـــاً مـــن عثـــرة النـــار
وكلـــهم معـــترف صـــادم	لـــو تقبـــل التوبـــة في النـــار
يهـــوى بهـــا الأشـــقى علـــى رأســـه	فالويـــل للأشـــقى مـــن النـــار
فتـــارة يطفـــو علـــى جمرهـــا	وتـــارة يرســـب في النـــار
وكلمـــا رأم فـــرارا بهـــا	فـــر مـــن النـــار إلى النـــار
يطـــوف مـــن أفعـــى إلى ارقـــم	وسمهـــا أقـــوى مـــن النـــار

لقد وفق الشاعر في رسم صورة الأشقياء في النار وأحسن كثيرا في نقلها إلينا حتى بدأ وكأنه يقص علينا قصة تحذيريه حاول أن يوشحها بصورة العذاب الهائل ليكون لها فعلها وتجد لها صدى في نفوس عتاة البشر والعاصين منهم. فكان للوصف فعل ممتاز في رسم الصور وفي استبطان النفسيات وتجسيد المشاعر.

لقد كان أبو اسحق الالبيري فنانا حقيقياً أحدث في شعر الزهد العربي نقله نوعية غيرته من صورته التعليمية التقليدية الحافلة بالوعظ والارشاد إلى فن شعري جميل استفاد من معطيات الشعر وطوعها لخدمة غرضه الرئيس ورسالته العظيمة التي يسعى لابلاغها.

وعلى الرغم من الأنتاج الشعري الأندلسي مجال الزهد. إلا أننا لا نظفر بنماذج كثيرة تعتمد على الأداء القصصي، وخلا قصيدتي الالبيري المذكورتين فاننا نجد لدى شاعر متأخر وهو القاضي أبو البركات إبن الحاج البلفيقي ـ أستاذ لسان الدين بن الخطيب ـ (كان حياً بعد 740هـ) قصيدة حوارية جاء مضمونها خليطا من الزهد والتصوف والفلسفة. ولم يكن فيها على ما يبدو التزأم بواحد من هذه العلوم. وتؤكد القصيدة على ثقافة ناظمها الذي يبدو أنه قد درس هذه العلوم كلها ولكن من غير أن يكون له موقف ثابت أو محدد بإزاء أي منها. إلا أننا نستطيع أن نطلق على هذه القصيدة صفة قصيدة دينية على العموم. والذي يهمنا هنا القصيدة أن اعتمدت على الحوار، فهي إذن تستعير أحد عناصر السرد القصصي. وقد استطاع الشاعر

(1) ديوان أبي اسحاق الالبيري: 90 وقد بين قافية قصيدة أخرى بكاملها على لفظ الجلالة (الله)، ينظر ديوانه: 95.

إخضاع أسلوب الحوار هذا ليبلغ من خلاله أفكاره ولكن من غير أن يهتم بـالأداء الفـني الـذي يعمل على تشذيب القصيدة وينأى بها عن المعطيات النثرية وآثارها. فيقول:

قالـــت صـــفية إذ مـــررت بحيهـــا	أفـــلا تنـــزل ســـاعة ترتـــاح
فأجبتهـــا لـــولا الرقيـــب لكـــان لـــي	مـــا تبتغـــي بعـــد الغـــدو رواح
قالـــت: وهـــل في الحـــي حـــيٌّ غيرنـــا	فـــاسمح فـــديتك فالـــسماح ربـــاح
فأجبتهـــا: إن الرقيـــب هـــو الـــذي	بيديـــــه منـــــا هـــــذه الأرواح
وهـــو الـــشهيد علـــى مـــوارد عبـــده	ســـيان مـــا الإخفـــاء والإفـــصاح

قالـــت: وأيـــن يكـــون وجـــود الله إذ تخـــشى ومنـــه هـــذه الأفـــراح

فـــأفراح بـــان الله جـــل جلالـــه	واشـــطح فنـــشوان الهـــوى شـــطاح
واخلـــع عـــذراك في الخلاعـــة يـــا أخـــي	بأســـم الـــذي دارت بـــه الأقـــداح
...	...
فأبتهـــا لـــو كنـــت تعلـــم مـــا الـــذي	يبـــدو لتاركهـــا ومـــا يلتـــاح
مـــا كـــان معـــني غـــأمض مـــن أجلـــه	قـــد ســـاح قـــوم في الجبـــال ونـــاحوا
حتـــى لقـــد ســـكروا مـــن الأمـــر الـــذي	هـــأموا بـــه عنـــد العيـــان وســـاحوا
لعـــذريتي وعلمـــت إنـــي طالـــب	مـــا الزهـــد في الـــدنيا لـــه مفتـــاح
فـــانزل صـــفيك قارعـــا بـــاب الرضـــى	والله جـــل جلالـــه الفتـــاح[1]

ومما يمكن دراسته ضمن قصائد الزهد والتصوف هناك نوع من القصائد التي تشتمل على هذه المعاني بإطارها العام إلا أنها تختلف عنها بكونها ذات منحى فلسفي أكثر من توجهها نحو التصوف أو الزهد، لاسيما إنها تصدر عن شعراء معروفين بتوجههم الفلسفي. من ذلك قصيدة الفيلسوف أبي بكر بن طفيل (ت 581هـ) التي يجنح فيها إلى السرد الوصفي ليعرض من خلاله تجربة صوفية ضمن جو غزلي عذري زادته الألفاظ المشرقية القديمة غموضا وشفافية ورقة، ولا يمكننا الاطمئنان إلى تفسير ما جاء في هذه الأبيات دون الالتفات إلى مسألة التجريد القوية التي

(1) الاحاطة:2/ 155.

تكتنفها وما استدعته من صور وأفكار مرموزه يكثر تداولها في شعر المتصوفة ولا يمكن الوقوف على مدلولاتها الحقيقية بيسر وسهوله. فكيف وقد ألبست تلك الغلالة الفلسفية التي زادت القصيدة رسوخاً في التعبير الرمزي وعمقاً في التجريد. يقول:

ألمت وقد نام المشيح وهوما   وأسرت إلى وادي العتيق من الحمى[1]

لقد وصف إبن طفيل حال هذه الزائرة وهي في تطوافها الأثيري برمزية قوية زادها الموروث المشرقي عمقا وجمالا. ثم انه عاد إلى سرد لحظات اللقاء الذي جرى بينهما من دون أن يعمد إلى ذكر الصور والأفكار المباشرة والواضحة التي قد تجدها عند سائر الشعراء وبضمنهم المتصوفة. فكل ما ندركه من مجريات ذلك اللقاء أنَّ الشاعر وقف مبهوتاً أمام صورة من صور الجمال. ومن ثم يصرح بدعوته لكتم المشاعر بأنفاس روحانية شفيفة. فبدت القصيدة كأنها تصوير لحالة حلمية يختلط فيها الواقع بالوهم.

ومهما كان قصد إبن طفيل في قصيدته. فإن نموذجه هذا والنموذج التي سبقه في موضوعي الزهد والتصوف تعد أحد الجوانب التي شهدت تطويراً أندلسياً تجلى في إضفاء طابع السرد على مثل هذه المواضيع الصعبة. وهو الأمر الذي ربما لم يعمد إليه المشارقة ولم يتنبهوا إلى ممارسته كثيرا في صياغة شعرهم الصوفي.

3. القصة في الموشح والزجل الصوفي:

مر بنا أن كلا من الموشح والزجل قد طوعا للتعبير عن أغلب الأغراض التي تعاملت معها القصيدة الشعرية. وفيما يتصل بموضوع التصوف والزهد فأن كلا الفنين لم يتطرقا إليهما الا على يد أبي الحسن الششتري. ولقد كان الظن السائد ان الموريسكيين الذين بقوا في الأندلس بعد خروج العرب هم أول من استخدم الزجل في الأغاني الدينية. إلا أن الحقائق تشير إلى أنَّ الششتري هو الناقل الحقيقي للزجل من الموضوعات الدنيوية إلى الأجواء الدينية السامية[6].

---

(1) هوم: هز رأسه من النعاس.

(2) المحصب: مكان فيما بين مكة ومنى.

(3) اللطيمة: المسك، الدأرى: الملاح.

(4) نضت: كشفت، عذبات: أطراف، الريط: الملاءة.

(5) المعجب: 312.

(6) الزجل في الأندلس: 130.

وفي مواضع سابقة من هذه الدراسة وجدنا أن اللمحات السردية تأتي دائما في البيت الأخير من الموشح فقط. ونادرا ما نجد موشحه مبنية بكاملها على وفق منحى سردي له طابع الحكاية. إلا أننا نجد في ديوان الششتري نماذج من الموشوحات اتخذت لنفسها صيغة القصة فجاءت مغلفة بغلالةٍ سردية تعتمد على الوصف في أكثر الأحيان. ولان مثل هذه الموشحات قصيرة إلى حد ما. فأن الأداء القصصي قد شمل كامل بنيتها ولم يكن مقصورا على جزء منها: من ذلك موشحته التي يمتزج فيها الغزل بالخمرة الصوفية:

الحمد لله على ما دنا   وواصل الخل ونلنا المنى

قلت له مولاي من يغتدي

قلت: من الساقي؟ قال: الذي   قال على الطور لموسى أنا[1]

وقد تقتصر الموشحة حتى لتغدوا بأكملها وكأنها التماعة صوفية سرعان ما تتوهج لتكشف عن حالة من حالات الوجد ثم تنطفئ بنفس السرعة التي أضاءت بها. من ذلك قوله في موشحة كاملة:

دخلت من باب السلام بالصباح

والبرقع الاسمر على وجهها   وخالها المسك على الخد فاح[2]

وقد يقتصر المنحى السردي على البيت الأخير من الموشحة كما في سائر إغراض الموشح الأخرى[3].

أما في مجال الزجل فإننا نحظى للششتري بمقطوعة زجلية يحكي فيها قصة وحدة المكان كما يراها المتصوفة بأسلوب فلسفي يعتمد على السرد الوصفي ويقترب كثيرا من أسلوب القصة الرمزية المعقدة. وقد زاد من صعوبة هذا الزجل الصور الروحية العميقة المستمدة من الموروث الإسلامي والتي كان لاستخدامها أثر في إكساب المقطوعة طابعا من العمق والجمال: سنثبت شروح محقق الديوان على العبارات والألفاظ الواردة في هذا الزجل:

(1) ديوان إبن الحسن الششتري: 253، وينظر مثله في الصفحة: 206.

(2) ديوان أبي الحسن الششتري: 347.

(3) م. ن: 327.

انــا لــيس نظمــان أبــدا لمدكــه ولا يلطــم ظهــري بعــد نهكــه[1]

لــس معــي معــشوق ملــيح ومهــأود

دك طــورى لمــا تجلــى لدكــه وشــبكني وحــط عنقــي شــبكه[2]

خلــع أثــوابي حتــى نقــل خلعهــا

وســلكني اشــيأني دلكــه وفيــت بــين يديــه وهلكــني هلكــه

وأخــذني مــن بــين لحمــي ودمــي

ثــم قلــي وحــك إذنــي حكــه لاغنــا ان تفــك ذا القفــل فكــه

ســخر الله ودنــوت وفككتــو

وأنــا فيــه بحــال قلبــق في ســكه لا معانــد ولا رقيــب ولا شــركه[3]

قــال لــي تفــتش بالجبــال والخنــادق

وأنــا هــو حلــب وحمــص وعكــه وأنــا هــو أبــو قبــيص ومكــة[4]

ويعلق الدكتور سأمي النشار على هذه المقطوعة بقوله إنها قطعة رائعة في فلسفة وحدة المكان الصوفية ووحدة المطلق فيها[5]. والحقيقة أن ما يهمنا هو الأداء القصصي هنا حيث استطاع الزجال إضفاء طابع الحكاية على مقطوعته هذه وكان موفقا في ذلك إلا أننا نقف مترددين بإزاء توضيح المعاني المغلفة ذات التساؤلات الفلسفية والمعاني الصوفية الصرفية من مثل (أخذني من بين لحمي ودمي، تلفني بين الاسم والمسمى، الوجود تمت فيه وسلكتو... وغيرها).

---

(1) معنى البيت: انا انظم الالي ولا يهيني دكها ولا نهك ظهري مهما حدث.

(2) إشارة لقصة موسى عليه السلام ودك الطور الواردة في القرآن الكريم.

(3) قلبق: كلمة اسبانيه بمعنى (السلحفاة).

(4) ديوان أبي الحسن الششتري: 401، وينظر زجل قصصي حول الحب الإلهي: 214.

(5) م. ن: 401.

إنّ كل هذه العبارات الرمزية قد أسهمت في إغناء المقطوعة بهذا العمق الروحي الجميل كما أنها ساهمت في تطوير الجانب الفني بما خلقته للمقطوعة من شفافية وجو ضبابي لا حدود فيه بين الوهم الواقع.

ولقد كان لفكر الششتري الذي ضمنه شعره وموشحاته وزجلياته أثر ليس في عموم الشعر العربي فحسب وإنما كان له أثره في فكر العالم المسيحي المعاصر له. فلقد ذكر أن (رأيموند لول) وهو أحد الشخصيات الكبرى في إسبانيا وعاش في أيام الششتري إذ توفي سنة (1315م) قد ألف كتابا اسمه (الحبيب والمحبوب) أورد فيه نفس المعاني التي أوردها الششتري في أزجاله حينما يتغزل المحب (الصوفي) بالمحبوب (الذات الإلهية)[1].

وخلاصة القول إن السرد القصصي الوارد في الشعر الصوفي والزهدي الأندلسي يعد أحد أوجه الريادة التي أبدعها الأندلسيون في الأدب العربي وذلك لأننا لم نجد في أدب المشارقة ما يشابه نتاج الأندلسيين في هذا المضمار أو يرقى إلى مستوى أدائهم الجميل الذي بقى خالدا إلى اليوم.

---

(1) الزجل الأندلسي: 136.

الفصل الثالث

1. القصة الاجتماعية
2. القصة في أغراض شعرية متفرقة (الرثاء، الفخر، المديح، الهجاء)

الفصل الثالث

أولاً: القصة الاجتماعية

أردنا بالقصة الاجتماعية تلك النماذج الشعرية التي تتناول وجها أو أكثر من أوجه العلاقات بين الشاعر ومجتمعه أو بينه وبين الظروف العامة والخاصة المحيطة به بعيدا عن تلك التي تتصف بكونها ذات سمة شخصية جداً كعلاقات الحب والغزل. وما يرتبط منها بمصالح خاصة كالمديح والهجاء والرثاء وغيرها.

ولعلنا إذا ما أبعدنا كل هذه الأغراض فإننا لن نجد في مجمل الشعر الذي يصير لنا علاقة الشاعر بمجتمعه غير الشكوى. فديدن الشاعر هو في إظهار تذمره وعدم رضاه عما يحيط به من بشر وظروف. مع إحساس أزلي بالغبن وعدم الرضا وتشكيك في الحقيقة توزيع الفرص في هذه الحياة. ولهذا فإن القول يصح في أن ما نبتغي البحث عنه هنا من لمحات سردية يندرج في اطاره العام ضمن مفهوم الشكوى. وللشكوى صورها الكثيرة واتجاهاتها وتفرعاتها ولهذا السبب فقد وضعنا النماذج التي أنتخبناها للدراسة هنا ضمن باب الشكوى كلها مع مراعاة تحديد الاتجاه الفرعي لتلك الشكوى.

ومن السمات المميزة لديوان الشعر الأندلسي على إمتداد تاريخه هي كثرة أشعاره الشاكية[1]. ويبدو أن سبب هذه الكثرة يعود لأسباب معروفة ومشخصة ليس من إهتمامنا هنا البحث عنها أو دراستها. ولتلك الأسباب أثر مهم في تكوين الشخصية الأندلسية وفي تكوين نفسيتها وتشخيص طبائعها فكان أن صدر عنها هذا الكم الوفير من الشعر المتحمس الشاكي. وطبقا لما وضعنا اليد علي من نماذج في هذا الباب فان من الممكن توزيع هذه النماذج على الصورة الآتية:

---

(1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس 220.

أ-قصة الشاعر والمجتمع:

يتردد هذا الموضوع كثيرا في قصائد الشعراء الأندلسيين. إلا أن طبيعة بحثنا تحتم الاقتصار على النماذج ذات البناء القصصي التي تعاملت مع هذا الموضوع.

ولا يهمنا أن نلتفت في دراستنا هذه إلى المعاني الواردة في مثل هذه القصائد بقدر إهتمامنا بالطريقة التي سلكها الشعراء في إضفاء طابع القصة على قصائدهم.

وتتعدد صور الشكوى التي من هذا النوع. فهناك الشكوى من الزمان الذي يغمط الإنسان الذكي الطموح حقوقه ويفوت عليه الفرص ويشتت جهده ويضيع آماله. وخير ما يمثل لنا هذه المعاني قصيدة للجزار السرقسطي الذي أمتهن حرفة (القصاب) ثم تحول عنها إلى الشعر لاعتقاده بعدم جدواها. إلا أنه لم ينل ما كان يتمناه في عالم الشعر. فقرر ان يتحول عنه أيضاً إلا أنه وجد نفسه قد خسر كل شيء ولم تعد له القدرة على المواصلة في أي ميدان من الميادين.

ويتجلى الأداء القصصي في هذه القصيدة من خلال السرد الوصفي الذي داخلته التداعيات والاستطرادات أحياناً. كما أنه يظهر في إفادة الشاعر من الأمثال والأقوال الحكيمة وإخضاعها لمجرى القصيدة العام. يقول الجزار السرقسطي:

يا مجهد النفس في نيل المنى طمعا ... الجد يجديك ليس المال يارجل

إني تلونت للدنيا تلونها ... واختلت دهري فما أجدتني الحيل

ومنها:

في قصتي عجب فاسمع إليَّ فما ... أتت بمثل حديثي الأعصر الأول

رأيت قوما بنظم الشعر قد وصلوا ... إلى المنى وأنيلوا فوق ما سألوا

فقلت: مالي لا أسلك سبيلهم ... أليس بي في القوافي يضرب المثل

لو أن نظم غريب الشعر معركة ... ما كان غيرى فيه الفارس البطل

كم في القصابة لا أنفك في سغب ... وفي المدائح عنها للفتى حول

وسولت لي نفسي أن أقوم بها ... وطشت والطيش مقرون به الزلل

حتى إذا حكت أثواب المديح إذا ... بجود لابسها قول ولا عمل

فقلت واليأس مستول على أملي ... ماكل ذي أمل يصفو له الأمل

لما بدا لي أن الشعر مسغبة ... وحظ ناظمه الحرمان والبخل

عدلت عنه وقلت الموت أيسر من ... تسآل قوم إذا ما استمنحوا بخلوا

حسبي القصابة لا أبغي بها بدلا ... من قر بالشيء عينا عزهُ البدل

وكان عمدي بها غرا وأصله ... إذا بها فارك تجفوا ولاتصل[1]

فكنت مثل المباري زوجة فركا ... وشر خيم الرجال العذر والملل

حتى إذا ما استبأنت عنه واتصلت ... بغيره وبدا من رأيه الخطل

ابدى إليها ضروبا من محبتها ... وفي جوانحها من بغضه جمل

فظل يد من قرع السن من ندم ... إيان لا ندم يجدي ولا حيل

أو كالغراب رأي من جوه حجلا ... فقال قد بزني في مشيه الحجل

ثم انبرى حسدا منها ليحكمها ... في المشي والطبع شيء ليس ينتقل

لما تيقن ان الأمر يعوزه ... وأن ذلك شيء ما به قبل

رأي الرجوع إلى معهود مشيته ... أولى به فإذا في مشيه خبل

فلا إلى مشيه المعهود عاد ولا ... نال المراد وبان العجز والكسل

وإنني مثله وافقته سفها ... في الرأي لا مين في قولي ولا خطل[2]

لا بالقصابة استولى على أملي ... ولا بشعري إلى نيل المنى أصل

---

(1) المرأة الفارك: المبغضة لزوجها.

(2) المين: الكذب

مذبـــذب غـــير حـــاظ في ســـبيلهما   مثـــل النعامـــة لا طـــير ولا جمـــل[1]

لقد جاء السرد هنا موزعا على ثلاث لوحات. الأولى: تصوير حال الشاعر المتقلبة بين الشعر وبين مهنته الأصلية. وكيف انه فقد القدرة على التواصل مع الحالتين أما اللوحة الثانية فهي لوحة تشبيهية أراد الشاعر منها المقارنة بين حاله وبين حال من يخاصم زوجته ويتركها فتقترن بغيره. وعندها يستشعر فداحة الخطأ الذي أقدم عليه فيروح يقرع عليها السن من شدة الندم، ولكن هيهات إذ لا ندم يجدي أو ينفع بعد ذلك.

أما اللوحة الثالثة فهي لوحة تشبيهية أخرى. إلا أن النماذج التي استوحاها الشاعر لم تكن نماذج بشريه. وإنما هي موروث قديم بدا في المثل الذي يحكى قصة الغراب الذي أراد أن يقلد مشية الجمل فأضاع مشيته.

وهناك البيت الأخير الذي ختم به الشاعر قصيدته. فهو يتضمن معنى المثل المضروب أيضاً. إذ أن النعامة ليست جملا ولا طيرا وتلك هي حال الشاعر.

وقصيدة الجزار واحدة من النماذج الأندلسية القليلة التي بنيت القصة فيها على أساس التداخل بين المشاهد الذي عرفته القصيدة العربية في أقدم نماذجه. ويبدو أن هذه الطريقة ذات الهدف التوضيحي قد استنفذت أغراضها في الشعر العربي منذ مدة ليست بالقصيرة. ولذلك لم نجد له صدى لدى الأندلسيين إلا في نماذج قليلة جداً.

والحق أن الشاعر قد أحسن في استغلال هذه الأمثلة وعلى الرغم من إطالته إلا أنه لم يثر الملل لدى سامعه. إذ لم يكن في القصيدة ترهل أو فيض في الكلام عديم الفائدة. بل على العكس من ذلك فقد كان لكل بيت في القصيدة ضرورته وأهميته ووجوب وجوده لتستكمل القصيدة وحدتها وتتعمق فنيتها ويكتمل أداؤها.

ومما يمكن ان يسجل للشاعر أيضاً انه قد سيطر على قتامة الموضوع الذي يتحدث فيه فمع كل معاني الإحباط واليأس السائدة في القصيدة، فإنه اتخذ لنفسه أسلوباً شيقاً ابتعد بعمله هذا عن أن يكون بكائية ثقيلة ومملة. فجاءت القصيدة ساخرة هازلة إلا أنها تنم عن إحساس عميق بالمرارة.

---

(1) روضة المحاسن وعمدة المحاسن (ديوان الجزار السرقسطي):171 – 172.

ومما يتصل بموضوع شكوى الشاعر من المجتمع هناك القصائد التي تصور أصحابها على أنهم غرباء في مجتمعاتهم ولا يستطيعون التعايش مع الأوساط التي وجدوا فيها. وأكثر ما يبدو ذلك في الشكوى من الأصدقاء والصحاب وما يصدر عنهم من أذى يتعرض له الشاعر دائماً. مثال ذلك قصيدة الشاعر إبن الملح (ت500هـ) التي يشكو فيها تصرفات بعض أصدقائه الذين يخلص لهم الود:

توهمتهم سلما فسولت ظاهرا ... وشبوا على ظهر المغيب حروبا

وثقت بهم في النائبات فأخلفوا ... وكانوا إلى جنب الخطوب خطوبا

فكم صاحب منهم يبيت بقلبه ... بعيدا ويعدو باللسان قريبا

إذا لاح خير ذادني عن حياضه ... كما ذادت الزجر العرأمس نيبا

وان عن شر قادني لحو ضنكة ... جنيبا وأنى لي أقاد جنيبا

ثم ينتقل إلى تصوير مساوئ صاحب آخر بنفس هذا الأسلوب الذي يعتمد على تجسيد العمل ونقيضه:

وكنت إذا بلَّ الوداد بلفظه ... أدرتُ عليه بالمحبة كوبا

جفاني ولكني أهبُّ بعشرتي ... شمالا إذا هب الصديق جنوبا

ومنه ينتقل إلى سرد صاحب ثالث بنفس هذا الأداء الجميل:

وآخر لم أسال به من ولا إبن من ... فلست لما يرتاب من طلوبا

نشرت له برد الإخاء كأنما ... خضبت بها في العارضين مشيبا

وكنت إذا رثت من الحقد بردة ... عليه صرفت الأهتبال قشيبا

سقى كاس حقد فوق كاس نميمة ... تشق قلوبا لا تشق جيوبا[1]

---

(1) الذخيرة:ق2 م1: 470.

إنّ هذا السرد السلس المتصل قد نفع الشاعر كثيرا في رسم صور أصدقائه الجاحدين الذين كانوا جميعهم يقفون على الطرف النقيض من الشخصية الرئيسة. فكان الأسلوب التناقض أثره في إظهار الأفكار بمظهر فني جميل جعل من القصيدة وحدة عضوية متماسكة على تعدد صور الأشخاص فيها.

ومن القصائد التي سلكت هذا المسلك هناك قصيدة مشابهه للحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني[1]. وأخرى لإبن سعيد المغربي (ت685هـ)[2].

أما لسان الدين بن الخطيب فهو لا يشتكي من جور الأصدقاء أو الأصحاب وإنما يندب حظه فيما ابتلى فيه من بعض الناس الذين يشاركون الحكم أيام وزارته.ولهذا فهو يعلق على هذه القصيدة بقوله 'قلت من قصيدة طويلة شرحت فيها حالي فيما ابتليت به بالأندلس من مكابدة الصم والبكم الذين لا يعقلون ' وفي تلك القصيدة يقول:

قدتهم للجهاد فاشتكوا الضعف وضجوا لكثرة الأسفار

ملت للصلح سموا الصلح شرا عكس قول المهيمن الجبار

سستهم لست أبتغي غير حق الله أو قومتي بحق الجار

فجزوني جزاء من يخدم السلطان فيما مضى من الإعصار

من مماليك كالسباع ووصفان وديلم وتتار[3]

في حين نجد نماذج أخرى قد اشتكت جور صديق وأحد ووجهت له العتاب القاسي وقدمت لنا ذلك كله مبنيا على هيكل سردي يغلب عليه شكل الحكاية. من ذلك ما ورد في ديوان يوسف الثالث ملك غرناطة التي يشكو فيها صاحبا له[4].

إلا أننا نقرأ للشاعر محمد بن مروان بن عبد العزيز (من شعراء المئة الخامسة) قصيدة رائعة يخاطب فيها الوزير إبن عبد وس ويضمنها عتابا مُرّاً زادته طريقة العرض السردية قوة

(1) ديوانه: 143.

(2) نفح الطيب2: 264.

(3) أعمال الاعلام: لسان الدين بن الخطيب. تحقيق ليفي بروفنسال:13.

(4) ديوانه: 102.

وكشفت من تأثيره. أضف إلى ذلك أن الشاعر قد أفرغ من خلال هذه القصيدة كل مشاعر التقريع واللوم كل خلجات الحزن والآلام التي تعتصر قلبه. فجاءت قصيدته على مثل هذه الشاكله من الجمال والقوة:

قد كنت أحسبني من حسن رأيك لي — إني أخذت على الأيام ميثاقا

فالان لم يبق لي بعد الجرافك ما — أسى عليه وأبدي منه إشفاقا

ومنها:

وكان من أملي أن أقتنيك أخا — فأخفق الأمل المأمول إخفاقا

وقلت غرس من الأخوان أكلؤه — حتى أرى منه أثماراً وإيراقا

فكان لما أنتهى إزهاره ودنا — إثماره حنظلا مرا لمن ذاقا[1]

ومن المواضيع التي يمكن لها أن تندرج ضمن هذه المعاني هناك أيضاً القصائد ذات الطابع السياسي أو الرسمي التي تتحدث عن مشكلة حدثت للشاعر مع الحكام والأمراء في زمانه. ومحاولة الشاعر إظهار الحيف الذي لحق به نتيجة سوء فهم مقصده أو كلامه أو تصرفه. من ذلك القصيدة الإعتذارية التي رفعها المعتضد بن عباد إلى أبيه أبي القاسم بن عباد:

اطعتك في سري وجهري جاهدا — فلم يك لي إلا الملام ثواب

وأعملت جهدي في رضاك مشمّرا — ومن دون ان أنضى إليه حجاب

ولما كبا جدي إليك ولم يسغ — لنفسي على طول المقام شراب

وقل اصطباري حين لا لي عندكم — من العطف إلا قسوة وسباب

فررت بنفسي أبتغي فرجة لها — على أن حلو العيش بعدك صاب

(1) الحلة السيراء 2: 130. ومثلها لأحمد بن عبد الملك بن سعيد (ت559هـ) في الإحاطة 1: 165.

ووسط هذا الوضع الصعب الذي يمر به الشاعر، يرد عليه رسول أبيه يخبره أن والده قد أعلن العفو عنه وهو يدعوه لأن يعود. فيستقبل الشاعر هذا الخبر بسرور عظيم ولا يخفى بهجته العارمة وهو يتلقى نبا رضا والده عنه:

وما هزني إلا رسولك إذ جرت ... إليَّ به صم الهضاب ركاب

فقال مقالا لم اجد عن مقاله ... منأبا وعن بعض الأمور مناب

دعاك أمير المؤمنين مثوبا ... فقلت أمير المؤمنين مجاب

فجئت أغذ السير حتى كأنما ... يطير بسرجي في الفلاة عقاب

وما كنت بعد البين إلا موطّنا ... بعزمي على أن لا يكون إياب[1]

ومما يدخل في هذا المعنى أيضاً بكائيات الوزراء والقادة الذين خسروا مراكزهم الرسمية والاجتماعية فتغيرت أحوالهم وتبدلت طرق معيشتهم وحياتهم. وأصبحوا يعانون من شظف العيش وقسوة الحياة من بعد تلك الحياة المترفة الهانئة. من ذلك قصيدة ذي الوزارتين القائد أبي عيسى بن لبون الذي صحب القادر يحيى بن ذي النون ورأس في أحد أعمال بلنسية. وعندما تغلب السيد على بلنسية تخلى إبن لبون عنها لأبي مروان إبن رزين وراح يتنقل ويضرب في الأرض تعبيرا عن مدى فشله وخيبة أمله. وقد جعل إبن لبون قصيدته هذه على قسمين. أفرد الأول منها للوصف حياته الأولى وما رافقها من سعادة وهناء.

ليالي إذ كان الزمان مسالما ... وإذ كان غصن العيش فينان أخضرا

فما شئت من لهو وما شئت من دَدٍ ... ومن مبسم يجنيك عذبا مؤشرا

وبعد وصف دقيق لحال العز هذه ينتقل في القسم الثاني من قصيدته ليتحدث عما آلت إليه أموره من تشرد وذل وعذاب:

ولكنها الدنيا تخادع أهلها ... تغر بصفو وهي تطوي تكدرا

---

(1) ديوان المعتضد بن عباد: تحقيق الدكتور محمد مجيد السعيد ، مجلة المورد. المجلد (1) العدد (2) 1976: 109.

لقــــد أوردتـــــني بعــــد ذلــــك كلــــه مــــوارد مــــا ألفيــتُ عــنهن مــصدرا[1]

وما يدخل في معنى الشكوى الاجتماعية ويتصل بها أيضاً شكاوى الأدباء الأزلية من غربتهم في مجتمعاتهم وبكاؤهم على الفرص التي تتخطاهم دائما لتنزل في ساحة الناس الأغبياء حسبما يدعي الأدباء. وتأتي شكاوى هذا النوع على صيغة المقطعات في الغالب إلا أنها تكون مكثفة ومشحونة إلى الحد الذي يجعل لها وحدة فنية وموضوعية متكاملة. من ذلك قول الأعمى التطيلي:

هبــت تعــاتبني زهــر وقــد علمــت أنَّ العتاب شجى في القلب أو شجب[2]

قالــت قعــدت وقــام النــاس كلــهم ألا يعللـــك الإثـــراء والرتـــب

فقلــت كُفِّــي فمــا تغــني مقــارعتي في أزمـــة ضـــاع في أثناءهـــا الأدب[3]

وصورة اللائمة هذه معروفة في الشعر العربي القديم حيث تتردد في قصائد الشعراء التي يفاخرون فيها بالكرم وإنفاق المال. وقد إستعارها الأندلسيون للتعبير عن حالة أخرى ليست ذات صلة بموضوع الكرم وشدة البذخ. ومن الطريف أن نجد أبا الحسن بن الحداد يستعمل كلمة (الضياع) في مقطوعة من هذا النوع للدلالة على المعنى النفسي والفلسفي المعاصر الذي نتداوله اليوم وذلك في مقطوعة سردية تؤكد لنا أن شكوى الأديب وهمومه واحدة على مختلف العصور. يقول:

قالت وأبدت صفحة كالشمس من تحت القناع

بعت الدفاتر وهي أخرُ ما يباع من المتاع

فأجبتها ويدي على كبدي وهمت بانصداع

لا تعجبي مما رأيتِ فنحن في زمن الضياع[4]

---

(1) قلائد العقيان:114.

(2) الشجب: الهم والحزن.

(3) ديوانه: 16.

(4) نفح الطيب 4: 153.

على وفق هذه الشاكلة كان سرد الشكاوى الاجتماعية ينثال من على ألسنة الشعراء الأندلسيين. ونجدهم – في ما أثبتناه لهم من نماذج – مهتمين بالأداء الفني يقدر إهتمامهم بإيصال المضامين والأفكار. ولذلك فهم يعمدون إلى أنتخاب أساليب السرد هذه لأنها إحدى الوسائل الفنية القوية التي ترتفع بالنموذج الشعري وتكسبه القدرة على الوصول بصورة أوضح وأسرع وأجمل إلى أفئدة وعقول المتلقين.

ب-قصص الوداع والفراق:

لعل هذا النوع من أشد أنواع قصص الشكوى استجابة لدواعي الروح الأندلسية التي استعذبت معاني الوداع والغربة والحنين. حتى غدا هذا الغرض واحدا من أبرز الموضوعات الجديدة التي ظهرت في الشعر الأندلسي وطبيعي أن يكون لهذا الظهور القوي تأثيرات بيئية وسياسية واجتماعية مختلفة[1].

ويصنع الشاعر لوحة أو مشهد الوداع على هيئة سردية تقوم على الوصف في الأساس. مع أمكانية تدخل الحوار أو التداعي أو الاستذكار وغيرها وغالبا ما يجيء هذا المشهد ضمن مقدمة قصيدة مديح، فيكون واحدا من أهم الدوافع التي يثبتها الشاعر ليستميل بها قلب ممدوحه. ولهذا يكون الوداع مثل هذه القصص قاصرا على الأهل أو أفراد العائلة وكثيرا ما يستغل شخصية الطفل الصغير ويدخلها إلى لوحته لتكون اقدر على إثارة المشاعر واستدرار العواطف. وعلى الرغم من قصر مثل هذه المشاهد في العادة إلا أن الشاعر يجهد قريحته ليخرجها على حالة من الجمال الفني الذي يكسبه القوة والقدرة على التأثير. ولعل قصيدة إبن دراج الرائية واحدة من النماذج القليلة التي تضمنت مشهد مؤثراً ومشهوراً جعله الشاعر مقدمة ولج من خلاله إلى مديح المنصور بن أبي عامر:

ولما تدانت للوداع وقد هفا … بصبري منها أنّة وزفير
تناشدني عهد المودة والهوى … وفي المهد مبغوم النداء صغير
يحيي بمرجوع الخطاب ولفظه … بموقع أهواء النفوس خبير
تبوأ ممنوع القلوب ومهدت … له أذرع محفوفة ونحور

(1) الأدب الأندلسي (منجد):332.

وطــار جنــاح الــشوق بــي وهفــت بهــا … جــوانح مــن ذعــر الفــراق تطــير[1]

ومع أن إبن دراج متهم هنا بتأثره بقصيدة أبي نـواس الرائيـة الـتي مـدح فيهـا خـصيب مصر[2] إلا أن مشهد إبن دراج قد حظى بأستحسان الباحثين المحدثين لقوة تأثيره وجمال صـوره وأساليبه[3].

ومشهد إبن دراج هذا على ما فيه من براعة فنية وصور جميلة إلا أنّه لا يرتقي من حيـث الأداء القصصي إلى ما ورد في مشهد وداع آخر صوره الأمير الشاعر أبو الربيع. وفيه نحس بفعل الشخصيات ونلمس حركتها ونستمع إلى حوارها ومناجاتها التي تعطينا خلاصة الحدث الـذي يؤول إلى نتيجة نطمأن إليها:

تقــول إبــنتي الــصغرى غــداة رحيلنــا … وأدمعهــا كــالقطر بــل هــي أسـرع

حنانيــك هــذا الــبين حــتم وقوعــه … علينــا فمــا ينفــك منــه تــروع

وشــدت علــى حــضني كفــيء مــشوقة … وقالــت أبــي تمــضي فمــالي أرجــع

فــدعني أســرْ أحــذو ركابــك حيــث مــا … تــسير وأرضــي كــي أراك وأقنــع

بنيــة كفــى مــن بكائــك واصــبري … ولا تجزعــي إنّ البكــا لــيس ينفــع

فقالــت: علــى اســم الله فارحــل مــصاحبا … وســر في أمــان لا نبابــك مــضجع[4]

والحقيقة أنّ مشهد الأمير هذا يبدو أشد تأثيراً مع انـه يفتقـر إلى كـثير مـن الـسمو الفـني الطافح من أبيات إبن دراج. ويبـدو أنّ هـذه البـساطة كانـت إحـدى الأسـباب الـتي قربتـه إلى الأذهان فضلا عن الـروح القصـصي الغالـب عليـه والـذي يبـدو في تـصرف الشخـصية الأولى (الابنة الصغرى) وفي محاورتها وما آلت إليه تلك المحاورة من قناعة أوجبت عليها الـصبر لفـراق والدها.

---

(1) ديوان إبن دراج:250.

(2) الفن ومذاهبه في الشعر:429.

(3) ينظر:الأدب الأندلسي (هيكل) 331 ، بلاغة العرب في الأندلس / 95.

(4) ديوان الأمير أبي الربيع: 106.

وليس بمقدورنا القول ان مثل هذه المشاهد ما هي إلا تلفيق فني فرضته دواعي التقليد. ذلك إن موضوع وداع الأهل لا يحتمل التلفيق في المشاعر من بين كل مظاهر التقليد الفنية. كاستعارة صورة الإبن أو الإبنه على طريقة (مالك بن الريب)[1] أو المحاورة مع الزوجة على وفق الأسلوب النواسي.

إلا أن أثر التقليد يبدو واضحا في القصائد التي تتحدث عن قصص الوداع التي تجري بين الأحبة والعاشقين. والشعراء الأندلسيون قد أحسنوا أخذ هذه الصورة الجاهزة من أقدم نماذج الشعر العربي. ومع افتراض مصداقية الحدث في مثل هذه المواضيع. إلا أن التقليد الذي نعنيه يتجلى في طريقة الصياغة التي يلجأ إليها الشاعر للتعبير عما يريد إيصاله. ولذلك يأتي النموذج متشابها أو مكررا لدى أغلب الشعراء أحياناً. فالشاعر يقف مذهولا لا يمتلك غير الدموع وينظر بعين الحسرة إلى استعدادات أهل الحبيبة للسفر.

وماجت رجال في رجال تبطأوا ... فنادى منادي البين فيهم فأسرعوا

فلما رأت عيني الهوادج بينهم ... سراعا على الأكتاف فيهم ترفّع

تقهقرت خلفي والدموع حثيثة ... على الخد منها تستهل وتهجع

ووفرت نفسي والضلوع رواجف ... تكاد من الإشفاق وجدا تضعضع

وودعتهم والقلب خشية بينهم ... تودعه من شدة الوجد أضلع

ومسّحت عن عيني كأني حالم ... وكيف يرى الأحلام من ليس يهجع[2]

ونحن إذ نأسى لمعاناة الشاعر التي أحسن تصويرها مستغلا الوصف السردي فإننا نشير أيضاً إلى المهارة الفائقة في القدرة على أنتخاب اللحظة المراد تصويرها والاهتمام باختيار الزاوية التي ينظر إليها من خلالها. ففي حين يضعنا الشاعر في النموذج السابق أمام لوحة أهل الحبيبة وهم يستعدون للرحيل، فان إبن الخطيب يصور لنا مشهد الوداع هذا من زاوية أخرى تكون الحبيبة فيها هي البطلة أو الشخصية الرئيسة. يقول في مقدمة قصيدة مديح:

(1) تنظر قصيدة مالك بن الريب اليائية في ذيل الأمالي والنوادر: للقالي 135.

(2) ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث: 220.

أشارت غداة البين من خلل السجف بناظرتي ريم وسالفتي خشف
وأبصرت التوديع حقا فلم تطق غداتئذ كتما لبعض الذي تخفي
وقالت لأتراب لها قمن دونها فقائلة سحي وقائلة كفي
ولم تك إلا ساعة وتسنمت ظهور المطايا كل فاتنة الطرف

وبعد إن ينتهي من رصد تصرفات تلك الحبيبة يعود ليصور لنا مشاعره في تلك اللحظات لاسيما أنه لم يعد يمتلك من هذا الحب سوى الخيال والمنى والرسائل:

بكيت دما حتى توهم صاحبي بأني غداة البين أرعف من أنفي
وكم رمت أن يجدى البكاء فلم يكن ليجدي ورجّعت الحنين فلم يشف[1]

في حين يماشي الأمير أبو الربيع ركب الحبيبة المسافرة طمعا في زيارتها للمرة الأخيرة قبل أن تبتعد إلى الأبد. وحينما يتم له ذلك تسافر تلك الحبيبة ولم تبق له غير الرسائل التي تزيد من عذابه وحيرته[2].

أما حازم القرطاجني (ت684هـ) فيوجه حديثه إلى حادي الركب. ويطلب منه التوقف ليودع قمراً يكتسب في أحد الهوادج. وهنا ينصحه الظاعنون بالابتعاد لئلا يتصدع قلبه من الم الوداع فيبكي الشاعر ويبكي من معه وينصرف وهو يؤمل نفسه بالأماني والفرح القريب[3].

يتضح لنا أنَّ بكائية الشاعر في لحظات الوداع هي إحدى اللمحات التقليدية الظاهرة في الشعر الأندلسي. ومهما يحاول الشعراء التفنن في إخراجها وتصويرها فانها تبقى من أهم دوال التأثير المشرقي في هذا المجال.

ومما يتصل بهذا الموضوع أيضاً ما نجده من قصائد طافحة بالحنين إلى الأهل والأحبة تصدر عن الشعراء حينما تضطرهم ظروفهم إلى الابتعاد والتغرب وعندئذ يكون الشاعر بما وهب من روح وثابة وحساسية مفرطة مهيئا لان يثيره أي مظهر طبيعي أو مشهد يهيج في

---

(1) ديوان الصيب والجهام: 624.
(2) ديوان الأمير أبي الربيع: 49.
(3) ديوان حازم القرطاجني: 39 وتنظر للغرض نفسه ص 30.

دخيلته كوامن الحزن والحنين إلى أحبته البعيدين. ولعل صورة الحمامة وهي في عشها مع أفراخها من أكثر الصور تداولا في قصائد الحنين. فهذا الشاعر حسان بن مالك بن عبد ه (عاش في زمن المنصور بن أبي عامر) يستلهم هذا المشهد الرقيق ليعبر من خلاله عن لواعجه ويفرغ ما في قلبه من هم وحزن فيقول في قصيدة مطلعها:

سقى بلدا أهلي به وأقاربي ... غواد بأثقال الحيا وروائع

وفيها يقول:

تذكرتهم والنأي قد حال دونهم ... ولم أنس لكن أوقد القلب لافح

ومما شجاني هاتف فوق أيكة ... ينوح ولا أعلم بما هو نائح

فقلت اتئد يكفيك أني نازح ... وان الذي أهواه عني نازح

ولي صبية مثل الفراخ بقفرة ... مضى حاضناها فاطّحتها الطوائح

إذا عصفت ريح أقامت رؤوسها ... فلم تلقها إلا طيور بوارح

فمن لصغار بعد فقد أبيهم ... سوى سائح في الدهر لو عنّ سانح[1]

وترد هذه الصورة أيضاً في قصيدة لأبي العباس احمد بن رشيق (ت440هـ وهو غير إبن رشيق القيرواني) حيث يسرد علينا حكاية حمامة دائمة النوح مع أن فرخيها معها في العش. إلا أن سبب هذا البكاء يعود لشدة خوفها من البين والفراق المتوقعين. مما يعكس بعض ما يتردد في دخيلة الشاعر وتوقعاته المتشائمة لخطر داهم دائما[2].

ج- ومما نجده في ديوان الأندلسيين أيضاً محاولات شعرية تتخذ الأداء القصصي وسيلة للتعبير عن بعض ما تعاني منه النفسية الأندلسية من مخاوف وأخطار منها ما يتعلق بصلة الشاعر بمجتمعه وبالناس والتي أتينا على أطراف منها فيما مضى من هذا الفصل. ومنها ما يتصل بصراع الشاعر مع الحياة نفسها ومحاولته الإفلات أو التحايل دوما لأجل الخلاص من محاولات الخطر المفروضة على البشر تلك التي لا يمكن له أن يتجاوزها لأنها المصير المحتوم لأي إنسان.

---

(1) جذوة المقتبس: 196.

(2) بغية الملتمس: 167.

ومع تمام قناعته بلا جدوى كل محاولاته للإفلات من مثل هذا المصير المحتوم إلا أننا نجده يحاول الالتفاف عليه بما يخلقه من مبررات يزين بها الأثر الذي ألم به وهو نوع من خداع النفس قبل أن يكون وسيلة لخداع الآخرين.

ومن تلك المظاهر التي وقف الأندلسيون أمامها بحزنٍ وجزع وهم لا يملكون لها ردا أو دفعا (الشيب) الذي هو نذير الهرم والموت. ومثل جميع الشعراء في كل زمان ومكان حاول الأندلسيون تصويره على أنه زينة وحكمة ووقار. إلا أنهم كانوا يعانون المرارة فيما بينهم وبين أنفسهم.

ومن محاولاتهم الجميلة التي تعرضت لموضوع الشيب قصيدة حوارية رقيقة مشحونة بأداء تمثيلي عمقته لازمة (قلت وقالت) وفيها تثبت صحة ما أوردناه سابقاً والقصيدة هي لأبي العباس احمد بن قاسم (وهو معاصر لإبن بسام وعاش بقرطبة) يقول فيها:

قالت وقد نظرت شيبي فروّعها ... إن المشيب لسود الشعر أكفان
فقلت: أنكرت كافور الزمان به ... من بعد مسك وطيب الدهر ألوان
قالت:فأين من الكافور نفحته ... قلت:انقضت وتبدى منه جثمان
قالت:فان كان كافورا فلم ضعفت ... قواك والطيب للأعضاء معوان
فقلت: ما بي من الأيام أثقلني ... قالت:كذلك شيب المرء تهلان
فقلت: يا ليتني للنشيء منصرف ... كيما تعود إلى الإيراق أغصان
قالت:وهل عاد أقوام كما نشأوا ... من قبل أن يرجعوا مثل الذي كانوا[1]

وللأمير أبي الربيع قصيدة جميلة في هذا الموضوع وكما هي العادة فإنها تقوم على محاورة تجري بين الشاعر وبين امرأة تعيب عليه مظاهر الشيب , ومع كل محاولاته التزينية نجده يتراجع في النهاية ويستسلم ذارفا دموع الحسرة على ما فات من أيام العمر[2].

---

(1) الذخيرة ق1 م2:414.

(2) ديوان الأمير أبي الربيع:81.

ومما يتصل بالشيب والشكوى منه هناك موضوع يتردد على السنة الشعراء وهو موضوع (الشيخوخة) والخوف منها بوصفها ناقوس الخطر الذي يفرض على الشاعر سلوكا وطريقة حياة لا تشبه تلك التي كان يمارسها أيام شبابه.

ومن المحاولات السردية التي تعرضت لهذا الموضوع مقطوعة لإبن زهير (ت595هـ) وقد جاءت على وفق تصور طريف. إذ أن المعتاد في مثل هذه المواضيع أن تكون المرأة هي الطرف أو الشخصية الرئيسة التي تنبه الشاعر إلى ما حل به. إلا أنَّ إبن زهير يستغني عن هذه الشخصية ويتحول عنها إلى (المرآة) ليتخذ منها الطرف الأول في قصيدته فاتت مقطوعته قائمة على وفق صورة تجريدية جميلة:

إنـــي نظــرت إلى المــرآة قــد جليــت ... فـــأنكرت مقلتـــاي كـــل مـــا رأتـــا
رأيـــت فيهـــا شـــويخا لـــست أعرفـــه ... وكنـــت أعرفـــه مـــن قبـــل ذاك فتـــى
فقلــت: أيــن الــذي بــالأمس كــان هنــا ... متــى ترحــل عــن هــذا المكــان ؟ متــى
فاستــضحكت ثــم قالــت وهــي معجبــة ... إن الــــذي أنكرتـــه مقلتـــاك أتـــى
كانــت سـليمى تنــادي يــا أخــي وقــد ... صـارت سـليمى تنـادي اليـوم يـا أبتـا[1]

أما الغزال فيلجا إلى (المرآة) ليثير من خلالها شكواه من عذاب الشيخوخة. إلا أن قصيدته لا ترقى إلى المحاولة الجميلة السابقة لإبن زهر[2].

ومما يمكن دراسته هنا أيضاً شكاوى الشعراء من بعض المحن والمصاعب التي تعرضوا لها وذاقوا مرارتها وتجرعوا صعوباتها فصوروها بقصائد انطوت على قدر كبير من عناصر القصة وأدواتها. لأنها تمكن الشاعر من تجسيد أفكاره ومشاعره وتصوير مما لا يمكن تصويره بالأداء الغنائي الصرف. وأكثر ما يعتمد عليه الشاعر هنا من أدوات السرد هو (الوصف) والاستذكار لما حدث وجرى مع مداخلة عناصر أخرى في بعض الأحيان. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة (إبن سوار الأشبوني) التي يقص علينا فيها كيفية وقوعه أسيراً بيد الأعداء وما جرى له هناك.

---

(1) نفح الطيب:2: 249.

(2) يحيى بن الحكم الغزال:190.

وكان الشاعر قد صور لنا هذه المأساة التي تعرض لها في قصيدة أخرى ذكرناها في موضع آخر من بحثنا هذا[1].

وكان الشاعر قد خصص قصيدته هذه لمديح القاضي إبن حمدين واستمالة قلبه لكي يساعد على الخلاص من عذاب الأسر. يقول مخاطبا إبن حمدين:

ولقد ذكرتك والعدو يعضني ... والعلج يلطم صفحتي وجبيني

يوم العذاب وللكلاب تضور ... حولي ونشاب الردى ترميني

وتوهموني بالغنى وأضر بي المال ... الذي أخذوه إذ أخذوني

قالوا: اعطنا ألفا فقلت مضاعفا ... لما رأيت الموت ملء جفوني

فبقيت عاما في الأسار مصفدا ... بسلاسل ضربا من التنين

لما يئست ولم تكن لي حيلة ... أرسلت في إبن أبي فكان ضميني

وتركته بيد العدو موثقا ... في ذل أغلال وضيق سجون

وردت رسائله على فتارة ... يشكو الي وتارة يشكوني

ولنا أخيات وأمٌ أثكلت ... وأخاف قبل الجمع وشك منون

فقلوبهم كالقلب في خفقاته ... وعيونهم في جريها كعيون

فأتيت نحوك والرجاء يقودني ... وجميل ذكرك خلفه يعدوني[2]

ويبدو الشاعر هنا مجرد سارد لحدث واضح ومحدد. كما أن الأسلوب الذي أنتخبه هنا يبدو بعيدا عما يتطلبه الشعر من سمو وفن. فالشاعر هنا لم يكن سوى ناقل لما حدث له دون أن يتدخل في صياغة ذلك صياغة فنية بوصفه شاعرا فنانا. أما ماعدا ذلك فان بعض أدوات القصة موجودة. فهناك الحدث وما آل إليه فعل الشخصيات وتفاوت قوة أدوارها ووضوح فعل كل

(1) ينظر المبحث الخاص بالقصة في شعر الفخر.

(2) الذخيرة ق2 م2:817.

منها. ويبقى للقصيدة دور متميز لأنها تصور لنا جزء من واقع الحياة اليومية المضطربة على أرض الجزيرة وما كان يجري من صراع بين العرب والمسلمين وبين غيرهم من الأقوام القاطنة هناك.

ومن قصص المعاناة الشخصية أيضاً هناك نص للغزال يتحدث فيه عن عاصفة هوجاء ضربت سفينتهم وهم يمخرون عباب البحر. وكان الغزال متوجها إلى بلاد الإفرنج ليتولى السفارة للأمير الأموي عبد الرحمن بن الحكم بُعيد سنة 230هـ. وكان معه في تلك الرحلة رجل يدعى يحيى بن حبيب، فقال:

قال لي يحيى وصرنا	بين موج كالجبال
وتولتنا عصوف	من جنوب وشمال
شقت القلعين وانبتت	عُرى تلك الجبال
وتمطى ملك الموت	إلينا عن حيال
فرأينا الموت رأي العين	حالا بعد حال
لم يكن للقوم فينا	يارفيقي رأسمال[1]

وعلى قصر هذه المقطوعة فانها لفتت أنتباه بعض الباحثين المحدثين فوقفوا منها مواقف ربما لم تدرك حقيقة المشاعر التي اعتملت في صدر الشاعر في أثناء نظمه لهذه الأبيات. فالدكتور إحسان عباس مثلا يرى انّ هذه القطعة التحليلية الرقيقة تشير إلى أن الغزال لا يفارق طبعه المرح وروحه الفكهه في أشد حالات الكرب والشدة[2]. ولكن الأستاذ الدكتور يدرك تماما ان الغزال لم ينظم مقطوعته هذه وهو يعيش في لحظات الهول التي سببها قيام العاصفة. فالمنطق يقتضي ان يكون الشاعر قد نظم هذه القصيدة بعد أنتهاء العاصفة وابتعاد الخطر وهدوء الأمور، مما يفسح المجال للمزاح وإثارة الضحك حول أي تصرف أو فعل يصدر عن الإنسان في لحظات

(1) يحيى بن الحكم الغزال: 199 وينظر فصول في الشعر الأندلسي: 188.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي –عصر سيادة قرطبة:162.

الخطر والشعر في أحد تعريفاته هو (الفيض التلقائي) للمشاعر القوية الذي ينبع من عاطفة ترجع إلى الذاكرة في حالة هدوء[1].

وطبيعي إنَّ مثل هذا التصرف لا يصدر إلا عن نفسية مجبولة على المرح تماماً كنفسية الغزال.

أما الدكتور بدير متولي حميد فله موقف آخر من هذه القصيدة. فهو يريد من الشاعر وهو يعيش في لحظات الموت تلك أن يحدثنا عن تلك الأمواج والاهوال حديثا وافياً مفصلاً، وعن حالته النفسية وقت قيام العاصفة واضطراب الفن وسط اليم إلى غير ذلك من المناظر الطبيعية والحالات النفسية. ولكنه اقتصر على الاجمال... ونحن نحس الفرق واضحا بينه وبين وصف إبن هانئ للأسطول والبحر أو إبن دراج للاسطول أو إبن وهبون لركوبه البحر[2]. والذي نريد أيضاًحه ان مقطوعة الغزال ليست لها علاقة قوية بهذا الرأي. إذ لم يكن هم الغزال منصرفا إلى الوصف بالدرجة الأساسية ليقف مطولا عند مشاهد العاصفة ويصف السفن المضطربة والأمواج العاتية. كما أنَّ غرض القصيدة الرئيس لم يكن مهتما بالأسطول والبحر حتى تصح مقارنة قصيدة الغزال هذه بقصائد إبن دراج وإبن هانئ وإبن وهبون التي أعدها شعراؤها أساسا لهذا الغرض.

أما مقطوعة الغزال فهي التماعة جميلة معبرة عن موقف ساخر ينم عن نفسية لاتعبأ كثيرا بالموت لأنها لا تجد فيه خسارة كبيرة. فهي إذن وجهة نظر تعكس موقفا نفسيا وفلسفيا من مسألة الموت التي قد تبدو في كثير من الحالات وليس في العاصفة البحرية فحسب. فأين هي من قصائد النقل التصويري الحرفي لإبن دراج وغيره.

ج-القصة في شعر الكدية والفقر:

لعل الأندلسيين لم يكونوا بدعا في شعر الكدية هذا وإنما هم مسبوقون بحركه قوية في المشرق بدت في أقوى مظاهرها خلال القرن الرابع الهجري وأنتجت شعرا في هذا المضمار ُعدَّ أحد المسالك الشعبية للشعر العربي على مدى عصوره.

---

(1) سيرة أدبية: كوليردج: ص 443.

(2) قضايا أندلسية:41.

أما في الأندلس فقد ظهر هذا التوجه وكان له شعراؤه المتميزون, ويعد محمد بن مسعود الذي شبهه إبن بسام بالشاعر المشرقي إبن الحجاج وأحدا من أبرز شعراء الكدية في الشعر الأندلسي.

ويتميز هذا اللون بغلبة روح الفكاهة والمرح عليه. وهو مع مجيئه في مقدمات قصائد المديح في الغالب إلا أنه لا يتخلى عن طابعه الفكه الذي بدا لازمة من أهم لوازمه وخصائصه التي يجب أن يكون عليها.

ويتفنن الشعراء المختصون بهذا الضرب في اختيار الموضوعات التي يجدونها أفضل من غيرها لكي يستميلوا بها عطف الممدوح وكرمه. فالشاعر أبو بكر بن مجبر (ت588هـ) يتحدث في مقدمة قصيدة مديح مرفوعه لأحد أمراء الموحدين واصفا حصانه الهزيل الذي لا يجد ما يأكله. ويمعن الشاعر في الحط من قيمة حصانه فيجعله آكلاً لبعر الحيوانات وقذارتها:

أحسَّ بوسق أبعرة رآها ... فأقبل يرتعي بعر البعير[1]

ورأم يسير من طرب إليها ... فقيده الهزال عن المسير

ويحدثنا عن محاولة أراد من خلالها خداع أحد الكيالين ليحصل منه على شيء من الشعر لحصانه هذا. فتوجه إليه بالمديح. غير أن الكيال كان أكثر فطنة وأشد لؤما عندما رد على الشاعر بقوله (ليس الشعر يقبل بالشعير) وأمتنع عن اعطائه أي شيء[2].

ويحكي علينا إبن مسعود في إحدى قصائده قصته مع زوجته التي كانت تصرخ بوجهه طالبة منه الذهاب إلى السوق ليجلب لها ما تشتهيه من طعام وحلوى وفاكهة. وإلا فإنها لن تفتح له باب الدار إن هو عاد خالياً. ولهذا نجده يختتم قصيدته بقوله مخاطبا ممدوحه:

فلا ينكسر بالله جاهي عندها ... وخذ في الذي أحتاج شعري ذا رهنا[3]

ويعاود إبن مسعود أسلوب الاستجداء في قصيدة مديح أخرى وجهها إلى أحد الأمراء، وفيها يدعي أنه تعرض لمحاولة سرقة وهو في طريقه إلى ممدوحه ويقص علينا ما جرى له مع ذلك اللص فيقول:

---

(1) الوسق: نوع من أنواع الاحمال التي تجعل فيها الأمتعة والمواد. فوسق بعير أي حمل بعير.
(2) زاد المسافر:52.
(3) الذخيرة ق1 م1: 561.

يـــا إبــــن خـــير الملـــوك والخلفـــاء وأجــــلُّ الـــــولاة والأمـــــراء

قيض الله من إبناء أبي الريش غليظ الفؤاد ذا كبرياء

لم يكن مثله من أولاد جالوت ولكن من أبناء الزناء

قـــــال لـــــي: قـــــرطبي أنـــــت؟ تحيّلـــت وراقبـــت غفلـــة الرقبـــاء

مـــــا انـــــا – يافـــديتكم- قـــرطبي قـــال دع ذا فلـــيس حـــين أنتمـــاء

وقـــــال ألحـــــقْ والفـــصاحةَ خـــلٌ لـــيس هـــذا بموضـــع الفـــصحاء

الشعير الشعير دعني من الشعر أنا الآن أشعر الشعراء

هات ذاك النطاق واخلص وإلا لم تقلب عينيك لحو السماء

وأراد العـــــدو ذبحـــــي ولكـــــن حـــاط ذو العـــرش صـــبيتي ونـــسائي

فعلانــــي بالهنـــد وانــــي حتـــى اســود ظهــري وســال منــه دمــائي

واعترانــــي مالـــست أذكـــر لكـــن ظُـــنَّ مـــا شـــئت غـــير كـــشف الغطـــاء

... ...

كنـــت بمـــــتكم أرجّـــي حيـــاة في اتــصال بكـــم فمـــت بـــدائي

وخرجنـــا كمـــا دخلنـــا بلاشـــيء ولكـــن ربحـــت صـــفع قفـــائي[1]

ولاتخفى هنا العناصر القصصية التي أدخلها الشاعر على قصيدته فجاءت بحق أقصوصة شعرية متكاملة كان لها أثرها في جعل القصيدة ذات قبول واسع ومؤثر في نفس الممدوح.

ولعل أرقى نماذج هذا النوع من قصص الكدية موجود في الزجل، وعند إبن قزمان بوجه خاص. لأنه – على ما مربنا – مشهور بالحافه في طلب واستجداء كل شيء. ولهذا جاءت صوره في هذا النوع من الزجل منطوية على شيء غير قليل من الفن والطرافة. وهو في كل مره

(1) الذخيرة ق1 م2:559.

يحاول أن يضفي نوعا من الجدة على قصصه بما يبتكره لها من حوادث. وما يختلقه من حكاية حتى لا يقع في شرك التكرار الممل.

ومع أن إبن قزمان يجعل لأكثر ازجالة المدحية مقدمات قصصية تدور في أكثرها حول مواضع الغزل الماجن والخمرة. إلا اننا نجد في ديوانه نماذج لأزجال ذات أداء قصصي قوي جعلت بكاملها مختصة بالكدية وبطريقة فائقة الطرافة والجمال. من ذلك زجلةُ القصصي المطول الذي جعله في مديح (الزهري). وكان (الزهري) قد بعث له بكمية من الذهب فاستغل الزجال هذا النوع ليقيم عليه قصته الزجلية التي يتصور فيها أن رجلاً قدم لزيارته اسمه (ذهب) فكانت بينه وبين الزجال هذه الحكاية:

جـــاني زايـــــر وقـــــف لبـــــاب الـــــدار

ليـــــت يابعــــــد يــــا أخـــــي قـــــد زار

قامــــت الخـــــادم أنْ تــــرى مــــن كــــان

قلـــــها: قـــــل جـــــي يـــــراك إنـــــسان

أنـــــت مـــــشغول بهــــم اليـــــوم زمــــان

كـــــان بـــــودك تــــراه بليـــــل ونهـــــار[1]

جـــــاءت إلـــــيّ قالــــت اخــــرج تُــــراد

قلــــت لــــــسنه وقــــــت أعـــــاد

ســــيد مـــــشغول كمــــا طلــــع للرقـــــاد

ينتظرنــــــــــــي والاه بالخيــــــــــــار[2]

---

(1) أي جائني زائر وياليته كان يزورني دائماً. وحينما خرجت إليه الخادم قال لها قولي لسيدك جاء إنسان يريد ان يراك وأنت مشغول به دائما وتتمنى رؤيته بالليل والنهار.

(2) أي هل هو هذا وقت الزيارة ، قولي له سيدي مشغول أو هو نائم. ولهذا أنت مخير بين الذهاب والبقاء.

يحاول الزجال أنْ يتهرب من هذا الزائر فيكرر المحاولة بأن يأمر الخادمة أن تقول له أن سيدها قد سافر إلى إحدى القرى وهو غير موجود في البيت حالياً وهنا يظهر الزائر الذهاب ويوصي الخادمة أن تقول لسيدها عند عودته أنَّ زائراً اسمه (ذهب) قد جاء لزيارته ولم يجده فيستمع الزجال لهذه الوصية وهو في داخل الدار فلا يصدق أذنيه ويتصور أنه إنما كان يحلم. وإلا فأي ذهب هذا الذي جاء لزيارته. وهنا يصور لنا إبن قزمان لحظات فرحه وسروره بالذهب تصويراً جميلاً.

وأنـــا جـــالس وثبـــت وثـــب لمـــأم
كيلـــوا فيهـــا بعـــد تـــسع اشـــبار
إلى وســـــط الـــــدويره لم نـــــستدير
طـــرت لاشـــك أو قريـــب ان نطـــير
حـــسبك إنـــي عثـــرت عنـــد الـــبير
ووثبـــــت ولم نـــــراه مكـــــار[1]

إذن فقد هب من مكانه حال سماعه لفظة (ذهب) وقفز قفزة جاوزت التسعة اشبار. كما أنّه تعثر في طريقه وكاد أن يسقط في البئر الموجودة في وسط الدار لحاقاً بهذا الزائر الحبيب قبل ان يغادر ويذه. وعندما وصل إليه أخذ يبالغ في الإعتذار ويلقي اللوم على خادمته الغبية التي تسيء – حسب ادعائه - إلى ضيوفه فتسبب له الاحراج والخجل دائماً. ويمعن في تقريع الخادمة ليخلّص نفسه من هذا الموقف فيقسم أنه كان يوصيها دائما أن لاتمنع أحداً من الدخول عليه لأنه ليس لديه ما يشغله عن مقابلة الناس:

لم نقـــل لـــك لـــيس قـــط مـــاع شـــغل
إفـــتح البـــاب وكـــل مـــن جـــاء دخـــل
وانـــا نرضـــى بمثـــل هـــذا العمـــل

(1) مكار بمعنى (ايضاً)

تحـــت ذا كلـــه أنـــت قلـــب حمـــار

ثم يبدأ بالترحيب بالضيف ترحيبا عظيماً. ويحاول أن يحتفي بـه إحتفـاءه بعظمـاء النـاس وأكابرهم. ويبدأ بإطرائه والثناء عليه بأسلوب يعكس لنا موقف إبن قزمـان مـن موضـوع المـال والذهب بصورة علمه:

ونريـــدك ومـــاع فيـــك مـــا نريـــد

تـــبني الـــدور وتـــشتري العبيـــد

وتقـــرب مـــن ســـاع كـــل بعيـــد

وتهـــيء لمـــن تريـــد أخبـــار

كما أن الذهب هو الذي يأتي بالبقر والغنم وهو الذي يأتي بـالخبز والفاكهـة والحلـوى. ويستمر الزجال في إطراء مناقب الذهب وما يمكن ان يوفره للإنسان مـن رفاهيـة واحـترام مـن قبل الآخرين وغير ذلك. إلى أن يبدأ الذهب بالكلام فيقول:

قـــل إسمـــع بعـــثني لـــك إنـــسان

عتـــب الـــدهر فيـــك وذم الزمـــان

وربطـــني وقـــل مُـــر لفـــلان

واجـــر فيمـــا يريـــد علـــى الإختيـــار

ومن هذا الباب يدخل إبن قزمان إلى مديح الزهـري فيبـالغ في ذلـك ويعظـم مـن شـأن ممدوحه الذي تكرم عليه بهذا العطاء السخي[1].

ومع أننا حاولنا اختصار هذا الزجل المطول. فلم نـذكر منـه سـوى مـا يفيـدنا في معرفـة خطوطه الأساسية. إلا اننا مع ذلك كنا بإزاء عمل قصصي بارع لجأ إليه إبـن قزمـان ليعـبر عـن موقف استجداء لا لبس فيه. فلقد استحوذ الزجـال هنـا علـى أغلـب عناصـر القـصة. فهنـاك الشخصيات والمكان الذي دارت فيه الأحداث ثم الفكرة الأساسية التي تمثل الحـدث. ثـم هـذه

(1) ديوان إبن قزمان: 576 وما بعدها.

البراعة في تصوير حركة الشخصيات وتصرفاتها ومن ثم تجسيد ردود فعلها بإزاء المواقف المفاجئة. كما تبدو تلك البراعة في استبطان نفسية شخصياته ومحاولة عرضهما ما يعتمل في دخيلة كل منها.

ومما يشبه هذا نجد في ديوانه أيضاً زجلاً قصصياً آخر يدور في مجال الكدية أيضاً. وفيه يصور الزجال نفسه واقفاً في أحد الأسواق وهو يبحث عمن يشتري له قميصا على نفقته[1].

ح. القصة في أغراض شعرية متفرقة:

1-القصة في شعر الرثاء:

استأثر شعر الرثاء الأندلسي بإهتمام خاص من قبل الباحثين الحدثين[2] ويبدو أنَّ سبب هذا الإهتمام راجع إلى أن رثاء الأندلسيين لم يكن قاصرا على تأبين الأفراد فحسب، وإنما توسع ليشمل التفجع والبكاء على المدن الساقطة والدول الزائلة. مما اكسبه ابعاداً جديدة ما كان الشعر المشرقي قد اهتم أو طور بها كثيراً. وعلى هذا فاننا نجد أكثر الباحثين يفرقون في دراساتهم بين رثاء الاشخاص وبين رثاء المدن والممالك الزائلة، فالدكتور إحسان عباس يطلق على النوع الأول (بكاء الرقة) لأنه أكثر ما يشمل رثاء الزوجات والإبناء والاقارب والأحبة أما النوع الآخر فيسميه (بكاء العظمة) بسبب تخصصه في التفجع على المدن المنكوبة وندب القادة والحكام العظام[3]. في حين يفصل الأستاذان محمد مجيد السعيد والدكتور منجد مصطفى بهجة بين الرثاء الأول والرثاء الثاني بمباحث خاصة تأكيداً منهما على أن الأندلسيين قد أحدثوا في شعر الرثاء مواضيع ومعاني وخصائص لم ينتبه لها المشارقة كثيراً[4].

إنَّ ظهور شعر رثاء المدن والملوك يمثل هذه السعة في الأندلس وإكتسابه ميزاته وتجاربه الفنية التي ميزت خصوصيته كان ولا شك نتيجة منطقية ومعقولة لما جرى من أحداث جسام

---

(1) ديوان إبن قزمان: 180.

(2) ينظر مثلا: الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير:210 -230 ، الأدب الأندلسي (الشكعة 560 وما بعدها) الشعر في عهد المرابطين والموحدين 294 -336 ، الأدب الأندلسي (منجد) 303 -330.

وهناك رسالة ماجستير للباحث عبد اللطيف يوسف عيسى عنوانها شعر الرثاء في عصر ملوك الطوائف الأندلسي مقدمة إلى كلية الاداب جامعة بغداد 1988 وهي بالآلة الطابعة.

(3) تاريخ الأدب الأندلسي –عصر الطوائف والمرابطين:119-120.

(4) ينظر:الشعر في عهد المرابطين والموحدين:307-326 ، والأدب الأندلسي (منجد) 304.

على أرض الجزيرة منذ القرن الخامس وصولا إلى اخر مرحلة تاريخية من مراحل الوجود العربي هناك، الأمر الذي وضع الشاعر الأندلسي بإزاء تجارب مصيرية صعبة تهدد الوجود العربي، فكان الشعراء بحق الصوت الهادر الذي نبه إلى مصادر التهديد واشار إلى مواقع الخلل وحذر من مغبة التغاضي من أي ثغرة يحاول الاعداء النفإذ من خلالها، فكانوا قبل وقوع اية كارثة يحذرون في قصائدهم بأسلوب يتميز بالحماسة الشديدة والتهويل واثارة العواطف الدينية أو القومية حتى لتغدو القصيدة لديهم صرخة مدوية تحاول أن تنبه الغافلين، أما بعد حدوث الماساة وحلول الفجيعة فإنهم يميلون إلى تصوير الأحداث ونقل الوقائع بأسلوب هادئ حزين مشبع بالحكمة والتأمل[1].

وعلى الرغم من ان بحثنا هذا غير معني بالتبسط في دراسة شعر الرثاء الأندلسي أو التنبيه على ميزاته وخصائصه، غير أننا آثرنا الإشارة إلى وجود هذين الاتجاهين في الرثاء الأندلسي لغرض البحث عما يمكن ان نجده فيها من أصول قصصية. ولا اعتقد ان شعر الرثاء الأندلسي – لاسيما الخاص منه برثاء المدن والملوك – يخلو من هذا التوجه. لأن دأب الشعر على تصوير الأحداث الكبرى والمهمة كان يضطرهم إلى إعتماد السرد في قصائدهم ولا يخفى ما للسرد من قدرة على تأكيد الأداء القصصي داخل القصيدة.

ولا يفيدنا في مجال بحثنا عن السرد القصصي في شعر الرثاء الأندلسي سوى النوع المسمى (رثاء العظمة) لما نجده فيه من لمحات بطولية تحتمل الأداء القصصي الذي يوضح أبعاده ويميز خصائصه. أما غير ذلك من رثاء إجتماعي إعتيادي فليس له تعلق كبير بأسباب البطولة ومعانيها ومع ذلك فقد وجدنا أنَّ من الأكمل للفائدة أن نتقصى الأصول القصصية في عموم شعر الرثاء لكي تكتمل لنا الاهداف التي نحن بصدد البحث عنها في عموم الشعر الأندلسي. وحسبنا أن نشير إلى نموذج واحد من قصائد الرثاء الاجتماعي أو رثاء (الرقة) كما اسماه الدكتور إحسان عباس في قصيدة للشاعر إبن هانئ يرثي فيها أحد إبناء ممدوحه إبراهيم بن جعفر الأندلسي. ويفيدنا – قبل شروعنا في دراسة هذا النص – التعرف على رأي الأديب والناقد الأندلسي إبن بسام وموقفه من موضوع الرثاء عند الشعراء الأندلسيين. فهو لا يلمس فرقا كبيراً بين صور ومعاني الرثاء بين الشعرين المشرقي والأندلسي فالأندلسيون – في رأيه – قد شايعوا المشارقة وغزلوا على قولهم من ضربهم الأمثال في التأبين والرثاء بالملوك الأعزة

(1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين: 307.

والوعول الممتنعة في قلل الجبال والأسود الخادرة في الفيافي، وبالنسور والعقبان والحيات في طول الاعمار وغير ذلك مما هو في أشعارهم موجود[1]. ومن غير شك فان إبن بسام لم يصرح برأيه هذا الا بعد طول نظر وتأمل بالشعرين المشرقي والأندلسي حتى وقته ولو أننا عدنا إلى قصيدة إبن هانيء لتصورنا ان إبن بسام قد استل رأيه هذا من بين ثنايا هذه القصيدة على وجه الخصوص. فإبن هانيء إفتتح قصيدته بمطلع يائس حاول ان يغلفه بالحكمة:

لا رجـــــاء في خلـــــود كلّنـــــا　　　وارد المـــــاء الـــــذي كـــــان ورد

وبعد أبيات قليلة يبدأ الشاعر بوصف صور لوحوش مألوفة لدى المشارقة بطول العمر، وقد جاء استغلاله لها على هيئة تبدو غير مترابطة أو متجانسة فيبدأ بصورة (اللقوة) وهي انثى العقاب:

لـــو معـــافى مـــن خطـــوب عوفيـــت　　　لقـــوة بـــين هـــضاب ونجـــد
تـــرتقي مرهوبـــــة تحـــــسبها　　　كوكـب الليـل علـى الليـل رصـد[2]

وقبل ان يطور الشاعر في صورة (اللقوة) هذه يباشر برسم صورة حيوان آخر وهو (المغفرة) وهي أنثى الوعل:

تلـــــك أو مغفـــــرة في حـــــالق　　　تـأمن الأنـس إذا الـوحش شـرد[3]
فهـــــــي في قـــــــدس ارارات إذا　　　جـأور المـيس ثـبيرا أو أحـد[4]
حيـــــث لا المنـــــزل معهـــــود ولا المـــــاء مـــــورود ولا القلـــــت ثمـــــد[5]

ويلاحظ أنَّ الشاعر لم يتبسط أيضاً في توضيح صورة تلك (المغفرة) وإنما قدمها لنا مرسومة ضمن لوحة طبيعية جامدة لا حركة فيها، فلم يستغل الطاقة الفنية التي يمكن أن تستنبط من توليد الصور لهذين الحيوانيين المتوحدين غير أنَّه نجح في اشاعة جو من الوحشة خلقه

(1) الذخيرة: ق1 م2: 215.
(2) ترتقي: تصعد، الرصد: الحارس.
(3) الحالق: الجبل الشاهق.
(4) قدس ارارات ثبير، أحد أسماء جبال، الميس: نوع من الشجر.
(5) القلت: الغدير، الثمد: الماء القليل.

وضوح تفرد هذه الضواري في أوكارها، وقد جاء هذا الجو متسقا وفرض القصيدة تماماً، كما أنه كان تمهيداً لرسم صور أخرى أكثر رهبة وترقبا. وقد تجلّى ذلك في لوحتين متتابعتين تبدوان الأول وهلة غير مترابطتين أيضاً. أما اللوحة الأولى فهي لظبية ترعى مع إبن لها صغير في مكان ممرع خصب وافر الماء والكلأ:

تلــــك أو وحـــــشية أدمانـــــة ... انبتـــت انقـــاء رمـــل وعقـــد[1]

تـــــنفض الـــــضال بتيمـــــاء ولا ... تـــألف الخلـــصاء مـــن ذات الجـــرد[2]

تتقـــرى جابنـــا مـــن عانـــك ... بـــارد الفـــيء إذا الفـــيء بـــرد [3]

وهـــــي في ظـــــل أراك مائـــــد ... ترتـــدي المـــرد إذا ذاب الومـــد[4]

وهـــي تعطـــوه علـــى خـــوف كمـــا ... مـــد رقّـــاءُ إلى الأرقـــم يـــد[5]

يقـــع الطـــل عليهـــا مثلمـــا ... قطعـــت عـــذراء عقـــداً فانـــسرد

ولا يخفى تأني الشاعر هنا ودقته في تصوير هذه الظبية الهانئة وهي ترتع آمنة في هذا المحل الخصي، وإذا ما حاولنا مقارنة هذه الصورة بالصورتين السابقتين تأكد لدينا أنّ الشاعر إنما استرسل في سرده لأحوال هذه الظبية لأسباب ستتوضح نتائجها بعد ذلك. ولكي يزيد الشاعر في روعة هذه اللوحة فقد جعل للظبية إبناً صغيرا يرتع ويلهو إلى جانبها غير آبه بما يحيط به من خطر:

وبعينيهـــــا غريـــــر وســـــن ... وســـدت اظلافـــه مـــسكا ثـــاد[6]

---

(1) إدمانه: بيضاء في لونها غبره ، الانقاء: قطع الرمل، العقد: ما تعقد من الرمل.

(2) تنفض: تحرك ، الضال:شجر السدر، تيماء: بلد في الشام، الخلصاء:من بلاد تيم ، ذات الجرد: الأرض الجرداء.

(3) تتقرى تتبع، العانك الرمل المعقد.

(4) المرد: ثمر الاراك: أي تستظل بالاراك ، الومد: شدة الحر.

(5) تعطوه: ترفع راسها لتتاوله منه، الرقاء: الذي يرقى في الحيات، الارقم:الحية.

(6) الغرير: الذي ليس له تجربة، مسك: شجر، ثاد رطب.

ينـــثني الأيـــك علـــى صـــفحته		وهـــو كالـــشعر إذا لاح وقـــد
فــــإذا مـــا أخطاتـــه فيقـــة		نـــشدته وهـــو غـــرٌ مـــا نـــشد[1]
فانتـــــه خرقـــــا منطويـــــا		بيديــــه فـــوق حقـــف ملتبـــد[2]
كفتـــــاة كـــــسرت خلخالهـــــا		ضـــاع نـــصف منـــه والنـــصف وجـــد

فهذا الصغير اللاهي العابث يغتنم أحيانا غفلة أمه ليبتعد عنها. وعند ذاك تنتبه لغيابه فتجد في طلبه، وبعد بحث وعناء تعثر عليه متوسدا ذراعه وقد أخذته اغفاءه هانئة غير مهتم بما يحيط به من خوف محدق وخطر متوقع. ولقد نجح الشاعر في تصوير طرفي المعادلة الإنسانية الكبرى (الموت والحياة) في لوحة الظبية وإبنها. فبقدر ما كان الصغير مرحا نزقا متواصلا مع الحياة المحيطة به غير متحسب أو مقدر لما هو متوقع فان الأم المجربة تبدو أكثر حكمة وحذرا فهي تتوقع الخطر كامنا بين ثنايا الكلأ الذي ترتع فيه، فكان دابها في الحرص على الحياة وأمتلاكها يتحلى في مظهرين، جدها في الرعي، وحرصها على الابتعاد عن مصادر الخطر المحيط بإبنها بالدرجة الأولى لأنه بالنسبة لها الأمل الوحيد في الاستمرار والتواصل.

وعلى الرغم من أن اللوحة التي تعقب لوحة الظبية وإبنها تبدو غير ذات صلة بما يقبلها الا انها في الحقيقة تمثل الخاتمة التي يجب ان تكون. فأنثى العقاب في وكرها السامق، وأنثى الوعل في حصنها المنيع ثم الظبية التي تبالغ في الحذر. كل هؤلاء معرضون للنهاية على الرغم من كل التحصينات. والموت الذي جاء في آخر لوحة من اللوحات كان على هيئة ثعبان مخيف متربص بمن حوله:

تلـــك أم ايـــم خفيـــف وطـــؤه		يربـــأ القـــف كلـــوءاً ماهجـــد[3]
مـــات يـــدني حمـــة مـــن حمـــة		وهـــو يطـــوي مـــسدا فـــوق مـــسد[4]

(1) الفيقة: الزمن القصير، نشدته:طلبته.

(2) منطويا: ملتفا بيديه، الحقف:الرمل المتجمع.

(3) الايم: الحيه، يربا: يعلو ،القف:ما ارتفع من الأرض ، الكلو: في الحفظ

(4) الحمه: ابرة الحية ، المسد: الحبل المفتول

شـــــرب الـــــسم بنابيــــه ففــــي صــــلويه منـــــه ســــكر وميـــــد[1]

فـــــترى للبغـــــي في اعطافـــــه كانـــدفاع المـــوج في ظلـــم يمـــد[2]

مثلمـــا اصــطفت قـــسي في الثـــرى مـــوترات فهـــي ترخـــي وتـــشد[3]

ولقد وفق الشاعر في رسمه لصورة الحية حينما أنتبه لادق تفاصيل حركة جسمها جامعا بين الهدوء الظاهر المترقب وبين ما ينطوي عليه من خطر عنيف دفين يتحلى في كل نامه أو حركة.

ويكتفي إبن هانئي بهذا القدر من الصور ليعود إلى مجرى قصيدته التأبينية دون أن يطور في قصص هذه الحيوانات أو يصور ما جرى لها، إلا أنّه بعمله هذا قد وضعنا بإزاء نهايات مفتوحة دون أن يروعنا بما يمكن له أن يحدث نتيجة للصراع الأزلي بين الحياة والمو. وربما يكون سبب إحجامه عن ذكر النهايات المأساوية نابعا من عدم رغبته في تاجيج نار الحزن في صدر ممدوحه والداليت.

ولو أننا عدنا إلى رأي إبن بسام الذي أثبتناه في مفتتح هذا المبحث لوجدناه مطابقاً في بعض جوانبه لما هو وارد في هذه القصيدة. فالأثر المشرقي في هذه القصيدة يبدو واضحاً في أنتخاب اللفظة القديمة التي التعامل بها منذ أمد ليس بالقريب، ويتجلى أيضاً في الإكثار من ذكر أسماء الأماكن – وهي مشرقية كلها – على طريقة قدأمى شعراء المشرق، كما يظهر هذا التاثير قويا في اعتماد الشاعر على لازمة (تلك) في ربطة بين اللوحات أو في الأنتقال من صورة إلى أخرى. بل ان أثر شعراء المشرق واضح حتى في اختيار نوع الحيوانات الداخل في هذه القصيدة ذلك إن الشعراء العرب القدامى وجدوا في الوعل المسن والثور الوحشي الاسفع والحمار والعقاب صورة الخلود لما تتمتع به هذه الحيوانات وخاصة الوعل من قوة وصلابة وتمكن من الارتقاء إلى المناطق المرتفعة وتسلق قلل الجبل المنيعة. وقابلية على الإيغال في أعماق الصحراء البعيدة ولكن بالرغم من كل هذا التمنع والتمكن والقابلية فهي تخضع لسلطان الموت[4].

---

(1) صلويه:مثنى الصلا وهو وسط الظهر.

(2) اعطافه:ثناياه ،الطامي:البحر ، يمد:يزخر

(3) ديوان إبن هانيء: 367.

(4) الطبعة في الشعر الجاهلي ، الدكتور نوري القيسي: 320.

وبعد هذه الشواهد يمكن القول إن قصيدة إبن هانئ تحمل في ثناياها نواحي تقليدية قوية لا سبيل إلى نكرانها، وقد نسمح لأنفسنا إطلاق صفة التقليد الكامل على هذه القصيدة دون أن يخشى السقوط في دائرة الحكم النقدي الخاطئ.

غير ان ابن هانئ يترك لنفسه دائما ما يضعه داخل هذا الاطار التقليدي فعلى الرغم من تعدد الصور واللوحات هنا الا انه لم يعمد إلى تطوير الصراع بما يخدم الحدث ويدفعه باتجاه النتيجة المحتومة كما كان قدأمى الشعراء يفعلون. وإنما اكتفى عن طريق التاني في رسم لوحاته بإشاعة جو تفوح منه رائحة الموت والحذر والترقب، حتى غدا الموت الرابطة التي تجمع بين كل لوحات القصيدة وان بدت لأول وهلة بعيدة عن بعضها غير مترابطة فالحدث عنده إذن كان على الرغم من غليانه وتأصل أسباب الصراع بين أطرافه. فكل شيء يبدو ساكنا غير أنّه معرض للإنفجار بين لحظة وأخرى. وهنا تظهر إرادة الشاعر في تجاوز النماذج السابقة التي أخذت من مسألة الصراع بين الحيوانات وسيلة للعبرة والتاسي أمام الفواجع التي تحل بالبشر[1].

ولا نجد أمثلة كثيرة في الشعر الأندلسي تستلهم موضوع الحيوان في قصيدة الرثاء وتقدمه بثوب قصصي سوى قصيدة إبن هانئ هذه غير أننا نجد في بقية شعر الرثاء نماذج تقترب كثيرا من شكل القصة أو تستعير بعض أدواتها. من ذلك قصيدة أبي بكر بن شيرين (كان حيا سنة733هـ) التي يرثي فيها أحد أمراء بني الاحمر المدعو إسماعيل بن نصر الذي قتله نفر من أتباعه وترك ولم يدفن. وقد اتخذ الشاعر لقصيدته (مجزوء الرمل) بحراً مما ساعد على تحويل القصيدة إلى بكائية تصلح للندب اللاهث المتسارع. يبدأ الشاعر قصيدته بالإشارة إلى خبر مقتل الأمير وما استتبع ذلك من استباحة لملكه وتشريد لأهله:

قضى الأمر الذي في شأنه تفتيان

ومضى حكم اله ماله في الملك ثان

واستبيح الملك إبن الملك الحر الهجان

---

(1) أشار الجاحظ إلى الدلالة الرمزية في قصة الوحش لدى الشعراء. وقرر أن الحيوان ينتصر في قصائد المديح، ويموت في قصائد الرثاء. ينظر: الحيوان بتحقيق عبد السلام هرون2:20.

وعلى هذه الشاكلة يسترسل الشاعر في بكائيته فينتقل إلى التغني بمناقب الأمير القتيل بأكثر من عشرين بيتاً، وكان قد مهد لأنتقاله هذه تمهيداً تمكن أن يصور من خلاله الحالة التي آل إليها هذا البطل الذي سيأتي على ذكر فعاله فيما بعد.

بـــأبي والله أشـــلاء علـــى الرمـــل حـــوان

بفتـــى مـــا كـــان بـــالواني ولا بـــالمتواني

يمـــزج المـــاء نجيعـــا وينـــادي عللانـــي

ثم يشير إلى ما تعرض له جسده بعد مقتاه وكيف أنه أهين ومُثّل به:

عاطيـــاني أكـــؤوس الحـــزن عليـــه عاطيـــاني

حملـــه دون صـــلاةٍ للثـــرى ممـــا شـــجاني

أو مـــا كـــان لـــه يـــدعون أعقـــاب الأذان

لاتهينـــوه فمـــا كـــان بأهـــل للـــهوان

انـــا مـــذ غـــاب فبالـــسالي فـــؤادي مـــا تراني[1]

ويطالعنا في النوع الذي اطلق عليه الدكتور إحسان عباس تسمية (رثاء العظمة) قصيدتان استحوذتا على إهتمام الباحثين. وأولى هاتين القصيدتين هي للشاعر إبن اللبانة التي بكى فيها زوال دولة بني عباد في إشبيلية أثر سقوطها بيد الأمير المرابطي يوسف بن تاشفين واسر أميرها المعتمد الذي نفى إلى (أغمات)حيث قضى السنوات الأخيرة من حياته منكسرا ذليلا. أما القصيدة الثانية فهي للشاعر إبن عيدون(ت520هـ) وهي (رائيته) الشهيرة المعروفة بأسم (البسامة) التي نظمها في رثاء دولة بني الأفطس في بطليوس التي أنتهت على يد إبن تاشفين أيضاً سنة (487هـ).

---

(1) اللمحة البدرية في الدولة النصرية: لسان الدين الخطيب: 100، وتنظر نماذج من هذا التنوع في: شعر الرمادي 76 ، ديوان إبن الزقاق: 153 ، قلائد العقيان 331 ، اختصار القدح المعلى: 123 الحلة السيراء 2:48.

وفي قصيدة إبن اللبانة نجد الشاعر ميالا إلى التهويل في أدائه الشعري حتى أن بعض لوحاته تقارب في ضخامتها تلك المشاهد المأساوية التي ترد في الملاحم المعروفة ويبدو أن حب الشاعر للعباديين والمعتمد منهم بشكل خاص هو الذي دفعه إلى أن يسخر كل طاقته الفنية لأجل إظهار فداحة المصاب الذي ألمّ بهم. فاللوحة التي صور فيها مشهد ترحيل المعتمد وأهله أسارى على ظهر إحدى السفن وموقف الناس وهم يودعونهم باكين ضاجين كانت واحدة من أجمل ما أبدعه الشعر العربي في هذا المجال.

حموا حريمهم حتى إذا غلبوا ... سيقوا على نسق في حبل مقتاد

تبدلوا السجن بعد القصر منزلة ... وأحدقوا بلصوص عوض أجناد

وأنزلوا عن متون الشهب واحتملوا ... فويق دهم لتلك الخيل أنداد

وعيث في كل طوق من دروعهم ... فصيغ منهن أغلال لأجياد

لقد كان الشاعر حريصا على تصوير ملامح شخصياته وتقديمهم ضمن موقف مرير وهم يتبدلون العزة بالمهانة، الأمر الذي دفع أحد الباحثين المعاصرين إلى القول إن فرائصه تهتز فزعا كلما قرا قصيدة إبن اللبانة لأن أبياتها كانت كالسهام التي تنفذ إلى المشاعر فتهزها هزا[1]. والحقيقة أنّ الشاعر تمكن من تطوير قصيدته من فيض وجداني متدفق إلى بناء متصاعد على هيئة لوحات ومقاطع يتصل الواحد منها بالآخر فبعد أنتهائه من تصوير حال بني عباد المتدنية المتهالكة أنتقل إلى وصف مشهد ترحيلهم واجتماع الناس من كل مكان لكي يودعهم:

نسيت إلا غداة النهر كونهم ... في المنشات كأموات بإلحاد

والناس قد ملاؤوا العبرين واعتبروا ... من لؤلؤ طافيات فوق أزباد

حُطّ القناع فلم تستر مخدرة ... ومزقت أوجه تمزيق أبراد

حان الوداع فضجت كل صارخة ... وصارخ من مفداة ومن فاد

(1) في الرؤيا الشعرية المعاصرة: الدكتور احمد نصيف الجنابي: 98.

سـارت سـفائنهم والنـوح يـصحبها كأنهـا إبـل يحـدو بهـا الحـادي[1]

وهنا قد يعترض أحد بدعوى ان لا مجال للإستشهاد بمثل هذه القصائد في بحثنا لأنها لا تنطوي على أي جانب من جوانب القصة. والحقيقة ان عدم وضوح دور بعض الادوات القصصية كالحدث والشخوص وغيرها لا يمكن له ان يخفي الطابع السردي العام الذي يغلف القصيدة. كما أن طغيان الحدث (الموضوعي) واختفاء الشاعر كل ذلك يشجعنا على إخراج مثل هذا النوع من الرثاء من إطار الغنائية ودراسته ضمن بقية النماذج التي اعتمدت على السرد الشعري. ويفيدنا هنا قول (بيلينسكي) ان الشاعر في مثل هذه القصائد يجزء الحادثة على شكل ذكريات مفعمة بالحزن، ولهذا السبب يكون حجم مثل هذا المراثي أوسع من الأعمال الغنائية الإعتيادية[2].

ولقد كان لاعتماد قصيدة إبن عبد ون على التاريخ أثر ساعد على ابعاد ملامح النزعة الغنائية عنها. وجعلها قاصرة على أداء موضوعي يبدو غير متصل تماماً. غير انه يلتقي في النهاية عند نتيجة وأحده هي التاسي واستلهام العبر التي تعين على تحمل الفجيعة من خلال استذكار ما حل بالأمم البائدة والملوك والجبابرة. لقد كان كل بيت في القصيدة – وربما كل شطر- يحكي قصة أمه أو دولة أو شخصية كبيرة. فكان النسق الشعري فيها يجري على النحو الآتي:

وألحقـت أختهـا طـسما وعـاد علـى عـاد وجـرهم منهـا نـاقض المـرر

وكـم أقالـت ذوي الهيئـات مـن يمـن ولا أجـارت ذوي الغايـات مـن مـضر[3]

وعلى مثل هذا النهج بنيت قصيدة إبن عبدون، وعلى الرغم من انها قد حظيت بإهتمام كبير من قبل أدباء الأندلس القدامى، إلا أنَّ صدى وقعها كان ضعيفا عند الأدباء والباحثين المحدثين[4].

أما رثاء المدن الساقطة فقد أثرنا دراسة بعض نماذجه ذات الأداء القصصي في المبحث الخاص بشعر (الشكوى) لأنها ربما اقتربت من معاني الحسرة والتشكي أكثر من اقترابها من

---

(1) شعر إبن اللبانة الداني:29.

(2) تقسيم الأدب إلى أنواع واصناف:50.

(3)المعجب: 77.

(4) ينظر الأدب الأندلسي (منجد):312 ، الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير:223.

معاني الرثاء المتداولة، إلا أننا لانعدم وجود بعض القصائد التي تباكت على الديار والاثار الدارسة مستلهمة النهج المشرقي في بكاء الأطلال، وتأتي أكثر هذه النماذج على هيئة المقطعات التي تعتمد على السرد – وربما الحوار في بعض الأحيان – من ذلك مقطوعة الشاعر أبي القاسم خلف الألبيري المعروف بـ (السمسير) نأدبا مدينة الزهراء التي أمتدت إليها يد الخراب في أيام الفتنة التي استمرت أكثر من عشرين عاما (من 400 - 422) فيقول:

وقفت بالزهراء مستعبرا ... معتبرا أندب أشتاتا

فقلت: يازهرا الا فارجعي ... قالت وهل يرجع من ماتا

فلم أزل أبكي وأبكي بها ... هيهات يغني الدمع هيهاتا

كأنما اثار من قد مضى ... نوادب يندبن أمواتا(1)

2-القصة في شعر الفخر:

لم تولِ الدراسات موضوع الفخر في شعر الأندلسيين إهتماما كبيراً كما انه لم يدرس دراسة متصلة وافية كالتي خصصت لغيره من أغراض الشعر الأخرى. ويبدو أن لسير الشعراء الشخصية أثر في عدم ترسيخ أصول هذا الغرض في الشعر الأندلسي. إذ لم يؤثر عن الشعراء الأندلسيين أنهم عاشوا عيشة الابطال أو الفرسان، وحتى في وصفهم للمعارك فقد اكتفوا بالوقوف موقف المتفرج الذي يحسن وصف ما يرى ويشاهد من غير أن يكون طرفا في الصراع(2).

كما أن من النادر وجود شاعر أندلسي افتخر بمناقبه حتى ارتقى إلى مستوى الشعراء الفرسان في المشرق. ويبدو أنَّ انحسار قوة الصراع القبلي وتغير طبيعة الصراع إلى شكل من المواجهة المصيرية بين إرادتين متناقضتين ثم ظهور اجيال المولدين من الشعراء كل ذلك عمل على اضعاف روح البطولة الفردية في الشعر. لاسيما تلك التي تتحدث بصيغة (الأنا) – ولعل ذلك كان السبب في ضيق رقعة شعر الفخر بصورة عامة ومن ثم ندرة النماذج ذات المنحى القصصي التي هي مدار بحثنا. يؤكد ذلك ان القصائد التي أنتخبناها لاستحواذها على بعض

(1) نفح الطيب 1:528. وتنظر الصفحات 523، 525. وديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد:47.
(2) في الأدب الأندلسي (الركابي).:119.

الأدوات القصصية هي في أكثرها ليست قصائد فخر حماسي كالذي نعهده في عموم الشعر العربي بل إن بعضها إنما ينطوي على مبررات لحالة قد لاتعكس صورة من صور الفخر بقدر ما تحدث عن حالة من حالات الصبر والثبات بإزاء النكبات ولدينا في هذا المعنى قصيدتان. الأولى لحمد بن سواو الأشبوني (من شعراء المئة الخامسة) والثانية للأمير الشاعر(المعتمد بن عباد). ويتحدث إبن سوار في قصيدته عن الطريقة التي وقع فيها أسيراً بيد الاعداء. ويستخدم لذلك السرد الوصفي الذي يعتمد على الحوار في بعض نواحيه. ويصف لنا الشاعر في بداية قصيدته الأجواء التي تم فيها فعل الأسر فيقول:

وليل كهّم العاشقين قميصه ركبت دياجيه ومركبه مر

سريت وأصحابي يميلهم الكرى فهم منه في سكر وما بهم سكر

رميت بجسمي قلبه فنفذته كما نفذ الأصباح إذ فتق الفجر

لقد أوضح لنا الشاعر بتمهيده هذا الأجواء التي حدثت المواجهة فيها. فهو يسير ضمن قافلة هي ليست بالعسكرية بالتأكيد، وربما كانوا اشخاصاً معدودين وليسوا بالكثير بدليل وصف الشاعر لهم بلفظة (أصحابي). وقد أخذ التعب من هؤلاء الأصحاب كل مأخذ وسرى الكرى في عيونهم وأجسادهم حتى ليخالهم الرائي سكارى وما هم بسكارى. وغرض الشاعر من رسم هذه الصورة المتهالكة لا يمكن له أن يكون غير تبرير لما سيحدث فيما بعد:

ولما بدا وجه الصباح تطلعت خيول من الوادي محجلّة غرُّ

فقلت لهم: خيل النصارى فشمروا إليها وكروا ههنا يحسن الكسر

وكانت حميا النوم قد صرعتهم ففلوا وولوا مدبرين ومافروا

وأفردتُ سهماً واحدا في كنانة من الحرب لا يخشى على مثله الكسر

وكنت عهدت الحرب مكرا وخدعة ولكن مع المقدور ما لأمرئ مكر

وهنا يبلغ الشاعر المرحلة الصعبة في الحدث. فلقد فر أصحابه عنه وبقي وحيدا بإزاء القوة المعادية، ولم يكن أمامه أي خيار سوى التصدي لهم:

نطاعنتهم حتى تحطمت القنا وضاربتهم حتى تكسرت البترُ

أضـــرّج أثـــوابي دمـــا وثيـــابهم . كـــأن الـــذي بـــيني وبيـــنهم عطـــرُ
وأحـــدق بـــي والمـــوت يكـــشر نابـــه ومنظـــره جهـــم ونـــاظرة شـــررُ
فاعطيتهـــا وهـــي الدنيـــة صـــاغراً وقـد كـان لـي في المـوت لـو يُـدّنى عـذرُ
طـــاروا وصـــاروا بـــي إلى مـــستقرهم يـــصاحبني ذلٌ ويـــصحبهم فخـــرُ

لقد كان الشاعر موفقا في إيجاد الأعذار التي تبرر سبب وقوعه في الأسر من غير ان يسمح لاصابع الأتهام أن تتوجه إليه بتهمة الجبن والضعف. فلقد تحرك بقدر ما سمح له الظرف والمجال وأدى ما عليه وما يستطيعه. ولا أظنه غير صادق فيما قال وفيما أدعى لأننا نلمس في قصيدة تصويرا صادقاً لما حدث فهو لا ينكر أبداً حالة الذل التي تلبسته في أثناء أسره. ولا يهمل كذلك تصوير حالة الأعداء وهم يفخرون مزدهين بهذا الفوز. ويستمر الشاعر في تصويره الواقعي هذا فيسرد علينا لحظات الأرهاب التي تعرض لها. فقد اجتمع الناس ليشهدوا ما سيحل به وأخذ كل منهم يقترح الطريقة التي يراها مناسبة لتعذيبه:

فقـــال العـــذارى حرّقـــوه مقارضـــا فمـــن قتلـــه الفتيـــان عطلّـــت البكـــر
فجـــاؤا بـــأنواع الكبـــول ونظّمـــوا سلاســـل في جيـــدي كمـــا يـــنظم الـــدر
وســـاقوا كلابـــا كالفحولـــة أجـــسما لهـــا أعـــين خـــضر ملاحظهـــا شـــزر
فقـــالوا: اعطنـــا ألفـــا فقلـــت مـــضاعفا (بيـــــــــاض في الأصـــــــــل)
فـــضاقت علـــى الأرض حتـــى كأنهـــا بمـــا رحبـــت مـــا كـــان في طولهـــا فـــتر
فناديـــت في حـــول مـــن الـــدهر كامـــل ألا رجـــل حـــر ألا رجـــل حـــر[1]

وينهي إبن سوار قصيدته إلى هذا الحد ليدخل إلى غرض القصيدة الأساسي وهو المديح من غير أن يوضح لنا الطريقة التي تمكن بمقتضاها التخلص من الأسر.

(1) الذخيرة ق2 م2: 815.

إلا أن الشاعر يعيد لنا سرد وقائع هذه القصة في قصيدة أخرى. وفيها وضّح أنه بعد أن عجز عن دفع مبلغ الفدية طلب من أعدائه أن يطلقوا سراحه ليجمع لهم المبلغ على أن يجعل أحد إخوته ضمانة في أيديهم إلى أن يعود إليهم. وفعلا تم له هذا الامر وترك اخاه أسيراً بدلاً عنه وتوجه هو إلى ممدوحه ليشرح له حالته هذه. وقد عرضنا هذه القصيدة في موضع سابق من هذه الدراسة وليس بوسع أحد نكران الأداء القصصي الذي تضمنته القصيدة فالعناصر الأساسية للقصة موجودة فيها بهذا القدر أو ذاك. ولقد كان لطغيان صيغة الماضي إسهام في تكريس المنحى القصصي فيها، فمن بين تسعة عشر بيتا نجد ان ثمانية عشر منها قد استهلت بفعل ماض. الأمر الذي جعل السرد ينساب دونما أي حاجة إلى اللجوء للاضافات والجزيئات غير الضرورية.

ويبقى في القصيدة أثر أندلسي خاص بها، ويبدو ذلك الأثر في (الرقة) التي قد لا تتفق ومثل هذه المواضيع المأساوية، فقميص الليل الذي هو كـ (هم العاشقين) والركب الذي صرعتهم (حميا النوم) والدم الذي أنتثر على القميص كما ينتثر العطر، والسلاسل التي طوقت الرقبة كما ينظم الدر على الجيد ان كل هذا التجانس بين الخوف والقسوة وبين الرقة والجمال كما إفرازاً أندلسياً قد لا نقع على كثير من أمثلته في عموم الشعر العربي.

إلا إن ما يؤخذ على قصيدة إبن سوار هذه، أنَّ السرد فيها كان يبتعد أحيانا عن الناحية الفنية ليتخذ طابع السرد الأخباري. مما أسهم كثيراً في إضعاف الطاقة الفنية واللجوء إلى العبارة الأخبارية التقريرية (فجاؤا بأنواع الكبول، وساقوا كلابا كالفحولة اجسما وقالوا أعطنا ألفا) مما دفع القصيدة في بعض أبياتها إلى الاقتراب من روح النثر العادي. وهذا عكس ما نجده في قصيدة المعتمد بن عباد المشهورة التي يبرر بها أيضاً حالة وقوعه أسيراً بيد المرابطين:

لما تماسكت الدموع وتنهنه القلب الصديع
قالوا:الخضوع سياسة فليبد منك لهم خضوع

وعلى الرغم من أن القصيدة منظومة على وفق أسلوب (الأنا) إلا أن ذلك كان سبباً في جعلها مبنية على وفق هيكل يعتمد على طريقة (السرد الذاتي) في البناء مما كرس الناحية القصصية عن طريق الأسلوب الذي أتبعه الشاعر في رسم شخصيته، فهو يصور ثباتها في اللحظة التي تداعى فيها كل شيء. ولم يكن بوسعها سوى النظر بعين الأسى إلى أسباب الملك وهي تتهأوى بيد الخصوم الواحد تلو الواحد:

إن يَسلم القوم العدا ملكي وتسلمني الجموع

فالقلب بين ضلوعه لم تسلم القلب الضلوع

لم أستلب شرف الطباع أيسلب الشرف الرفيع

والحقيقة ان المعتمد قد نجح في إظهار مشاعره وتصوير دخيلته وهو يتطلع متماسكا إلى حالة الأستلاب التي تعرض لها ملكه. فلم يكن له بد بعد أن أنتهى من رسم ملامح شخصيته وهي في هذا الموقف الصعب سوى أن يدعها تتحرك لتتبين شيئا من ردود فعلها العملية بإزاء ذلك كله:

قد رميت يوم نزالهم ألا تحصنني الدروع

وفي ظني ان هذا تصرف سلبي الهدف منه تغطية الفشل المريع الذي تعرض له الأمير الشاعر. وليس فعلا بطوليا كما يحاول هو ان يقنعنا:

وبرزت ليس سوى القميص عن الحشا شيء دفوع

وبذلت نفسي كي تسيل إذا يسيل بها النجيع

أجلي تأخر لم يكن بهواي ذلي والخضوع[1]

ولا يخفى دور السرد الذي إعتمده الشاعر هنا في إثارة روح التعاطف مع شخصيته التي أنتهى بنهايتها حكم بني عباد في الأندلس. كما ان في القصيدة فنا قويا ينم عن مقدرة المعتمد الشعرية. وأبرز لمحات ذلك الفن تبدو في الطريقة التي اخضع فيها بحراً متسارعاً متدفقاً (مجزؤ الكامل) لعرض أحداث موضوع مأساوي خطير. ساعد على ذلك أنتخاب حرف (العين) رويا. مما كان له أبلغ الأثر في التعبير عن مشاعر الألم الممض. كما أن أسلوب السرد عنده لم يقتصر على الجملة الأخبارية المملة، بقدر ما كان مضمخا بنفحات فنية حزينة بدت كالوشاح الاسود الذي يؤطر صور الموتى العظام (لم تسلم القلب الضلوع، وبذلت نفسي كي تسيل، ولم يكن بهواي ذلي).

---

(1) ديوان المعتمد بن عباد: تحقيق احمد احمد بدوي وحامد عبد الحميد: 88.

لقد تميزت القصيدتان السابقتان بصدق التجربة. ولهذا فإن دواعي التقليد تكاد تكون مختفية فيها تماماً. نضيف إلى ذلك إن الشاعرين لم يبالغا في إظهار بطولات مزعومة وإنما كانا أمينين في نقل وقائع ما جرى لهما ولم يستعيرا شيئاً من تجارب الآخرين.

غير أن هناك قصائد أخرى تدخل في موضوع الفخر، يتحدث فيها الشعراء بأسلوب حماسي عن وقائع منازلة أو واقعة حربية. وفي هذه القصائد يقترب الشعراء من النهج المشرقي الم عهود في هذا النوع من الشعر، وربما استعاروا شكل قصيدة مشرقية مشهورة فنسجوا على بحرها ورويها. كما في محاولة الشاعر محمد بن سفيان (عاش في بلاط بني ذنون بطليطلة على أيام ملوك الطوائف) التي خاطب فيها القائد أبا عيسى بن لبون متتبعا خطى عمرو بن كلثوم:

أبا عيسى اتذكر حين كنا   على هام الكواكب نازلينا

ندوس بخيلنا زهر الثريا   ونوردها المجرة إن ضمينا[1]

في حين يتخذ الشاعر محمد بن وزير (توفي 609هـ) لقصيدته شكل القصيدة المنصفة[2] الذي عرفه المشارقة في زمن ما قبل الإسلام وفي عصر صدر الدعوة. ولا يخفى أن القصيدة تعتمد على السرد الوصفي إعتمادا كلياً.

ومثلما كان هناك تفاخر بالبطولة والفروسية نجد في الشعر الأندلسي تفاخراً بشدة الكرم والبذل. وعلى الرغم من كل ما يمكن أن يقال فإن هذا النوع من التوجه لا يمثل إلا تقليداً واضحاً للشعر المشرقي في هذا المجال. فالشاعر أبو الحسن جعفر بن إبراهيم المعروف بـ (إبن الحاج اللورقي، عاش بعد 500هـ) يستعير من حاتم الطائي صورة العاذلة التي تلوم الشاعر على تماديه في العطاء وتتردد في قصائده كثيراً[3].

غير أن استعارة إبن الحاج لهذه الصورة لم تأتِ لإثبات ادعاء زائد وإنما كانت تعبيراً عن صفة حقيقية يتحلى بها هذا الشاعر. فهو على ما يصفه الفتح بن خاقان كريم عالي الشيمة وله أياد بيضاء على الناس [4]. ولكن محاولته في ذكر العاذلة بأسلوب سردي قصصي تبقى قريبة

---

(1) قلائد العقيان: 391.

(2) المغرب1: 382.

(3) ينظر ديوان حاتم الطائي: شرح وتحقيق كرم البستاني: 56 ، 63 ، 73.

(4) قلائد العقيان: 400.

جدا من حدود التقليد[1]. وإذا كان الكرم صفة غالبة على شخصية إبن الحاج. فإن إبن شهيد لم يعهد عنه مثل ذلك. إلا أنه يطالعنا في قصيدة ذات منحى قصصي بحكاية تقليدية عن ضيف طارق ألمّ به في إحدى الليالي الباردة، فبالغ في إكرامه ولكن على الطريقة الأندلسية. فلقد قدم لهذا الضيف المقرور لحوم طير ولحوم ضأن، ثم سقاه خمراً في الوقت الذي كانت فيه القيان تشدو وتغرد.

يبدأ إبن شهيد قصيدته بافتتاحية وصفية تعهد لاستيعاب ما سيحدث:

ولما رأيت الليل عسكر قره ... وهبّت له ريحان تلتطمان

وعمم صلع الهضب من قطر ثلجه ... يدان من الصنّبر تبتدران[2]

رفعت لساري الليل نارين فارتأي ... شعاعين تحت النجم يلتقيان

والصورة التي رسمها إبن شهيد هنا صورة صحراوية مشرقية تتردد كثيراً في قصائد الكرم حين يعمد الشاعر إلى إيقاد النيران في الأماكن المرتفعة لغرض لفت نظر الضيفان الطارقين في ليالي الشتاء. وتفلح نيران إبن شهيد في إجتلاب ضيف سغب مقرور:

فأقبل مقرور الحشا لم تكن له ... بدفع صروف النائبات يدان

فقلت: إلى ذات الدخان فقال لي ... وهل عُرِفَتْ نار بغير دخان

فملت به أجترّه نحو جمرة ... لها بارق للضيف غير يماني

إذا ماحسا ألقتمه كلٌّ فلذة ... لفرخة طير أو لسخلة ضان

فما زال في أكل وشرب مدارك ... إلى أن تشهى الترك شهوة واني

ويستمر الشاعر في إظهار كرمه حينما يأمر بمد الفراش للضيف مبالغة منه في منحه أسباب الراحة، وبينا هو مضطجعا هانئا تحفة كلمات البشر والترحيب يبدأ شدو القيان وتصدح

---

(1) خريدة القصر: الجزء الخاص بشعراء الأندلس والمغرب: 145.

(2) الصنبر: اليوم الثاني من أيام برد العجوز.

الأوتار، ولا يزال مستمتعا بهذا الجو الجميل حتى دعته دواعي الحنين إلى أهله ودياره، فقام مودعا تتبعه أفضال الشاعر الذي منحه كل ما يحتاجه في سفره:

فالحفته فأمتد فوق مهاده ... وخداه بالصهباء يتقدان
وما انفك معشوق الشواء نمده ... ببشر وترحيب وبسط لسان
تغنيه أطيار القيان إذا أنتشى ... بصنع وكيثار وعود كران[1]
ويسمو دخان المندل الرطب فوقه ... كما احتملت ريح متون عثان[2]
إلى أن تشهى البين من ذات نفسه ... وجنَّ إلى الأهلين حنة حاني
فأتبعته ماسد خلة حاله ... واتبعني ذكرا بكل مكان[3]

ومعروف أن أسباب الحياة في قرطبة خلال القرن الرابع الهجري لا تشبه بأية حال من الأحوال ظروف الجزيرة العربية في عصر ما قبل الإسلام، كما أن النمو الحضاري والتطور الاجتماعي ربما لم يبقيا آثاراً كتلك التي يتحدث عنها إبن شهيد. ومن هنا يصح إطلاق صفة التقليد على مثل هذه القصيدة. إلا أن الشاعر لم يسترسل كثيراً مع تقليدية الموضوع بل أدخل على قصيدته شيئا مما كان يدور في زمانه فهو لم ينحر للضيف مثلا جزوراً أو فرساً لا يملك غيرها. وإنما تركه يستمتع بالأطايب من اللحوم الفاخرة والخمرة والأستماع إلى الغناء.

ومن طريف ما وجدناه في موضوع الفخر قصيدة (للجزار السرقسطي) الذي كان يمتهن حرفة القصابة إضافة إلى كونه شاعراً. وقد عاب عليه (إبن حسداي) كاتب ووزير المقتدر بن هود حكم سرقسطة (من 438هـ إلى 474هـ) وعرض به في إحدى قصائده فإجابه شاعرنا بقصيدة يفخر فيها بمهنته بأسلوب سردي متين على الرغم مما داخله من هزل في معانيه:

تعيب عليَّ مألوف القصابة ... ومن لم يدر قدر الشيء عليه
... ...

(1) الكران: آلة العود.

(2) عثان: دخان.

(3) ديوان إبن شهيد: 167.

إذا مـــا نحـــن نازلنـــا قبـــيلا | رأيـــت المـــوت قـــد أمـــضى حرابـــه
فتكنـــا في بـــني العنـــزي فتكـــا | أقـــرَّ الـــذعر فـــيهم والمهابـــة
أبـــدنا شـــيبهم ومتـــى ظفرنـــا | بغـــرَّ شـــب لم نـــرحم شـــبابه
وهـــل حمـــل بـــدا إلا حملنـــا | عليـــه حملـــة هتكـــت حجابـــه
ولم نقلـــع عـــن الثـــوري حتـــى | مزجنـــا بالـــدم القـــاني لعابـــه
نريـــق دمـــا ولاحـــرج علينـــا | ومـــن نقتلـــه لا نخـــشى عقابـــه
ويـــبرز وأحـــد منـــا لألـــف | فيفنـــيهم وتلـــك مـــن الغرابـــة[1]

ومع أننا لا نلمس أداء قصصيا واضحاً في هذه القصيدة من حيث تنسيق الحدث وتطيره أو من حيث وجود الشخصيات وأثر تصرفها. إلا أننا نجد تركيزاً على شخصية الشاعر الذي كان يتحدث بأسلوب الجموع إمعانا في المبالغة والتعظيم. كما أن أسلوب القصيدة الهازل يشير إلى قدرة الأندلسيين على تلطيف المواضيع المهمة وكسر الحدة التي تؤطر الأمور الجاده.

وقد وجدنا قصائد يتداخل فيها الفخر مع الغزل، فيصور لنا الشاعر حالة وقعت له وهو في سبيله إلى موعد غرام أو لقاء عاطفي. فيبين لنا بأسلوب سردي حماسي قصة ذلك كله محاولا ان يتوسع في معاني الفخر بقدر توسعه في جوانب الغزل والحب[2].

3-القصة في شعر المديح:

لم تتغير قصيدة المديح الأندلسية من حيث المبنى أو صياغة المعاني عن مثيلتها المشرقية كثيراً فقد كان من تقاليد قصيدة المديح عندهم ان تبنى من مقدمة طللية فنسيب فوصف للرحلة فتخلص للمدح[3]. ويندر أن نجد قصيدة المديح قد بنيت بكاملها على وفق هيكل قصصي، بل

---

(1) ديوان الجزار السرقسطي (روضة المحاسن وعمدة المحاسن) تحقيق الدكتور منجد مصطفى بهجة 158 – 159.

(2) مثال ذلك نجده في:ديوان إبن الزقاق / 230 ، المغرب 1:366 ، نفح الطيب 4: 80.

(3) الأدب العربي في الأندلس (عتيق): 186. وهناك رسالة ماجستير للباحث حامد كاظم الموسومة (المديح في الشعر الأندلسي –في عهد الطوائف) وهي بالاله الطابعة مقدمة إلى كلية الاداب –جامعة بغداد-1988.

إن الشاعر يعمد أحياناً إلى السرد في بعض لوحات قصيدته التي تصف موقفاً بطولياً يمر به الممدوح. وعليه فإن القول يصح في أن القصة تدخل في بناء قصيدة المديح بوصفها إحدى المكملات الضرورية التي تزيد في إظهار وتأكيد بطولة الممدوح وقدرته على مجابهة الأعداء. ولا ينصب إهتمام الشاعر في سبيل تأكيد ذلك على الحديث عن شخص الممدوح وفعاله فحسب وإنما يهتم أكثر بتصوير مجاميع الأعداء وهي في خذلانها وانكسارها وهزيمتها لأن إظهار مثل هذه الصور يزيد من نصوع ووضوح صورة الممدوح أو البطل الرئيس في القصيدة. وفي إحدى قصائد الشاعر إبن دراج القسطلي التي يمدح فيها المنصور بن أبي عامر ويصف إحدى غزواته لبلاد البشكنسي غرسيه بن شانجه (بحدود سنة 384هـ) نجد مثل هذا التوجه فيقول مصورا حال العدو:

فلما رأى إبن غرسيه أنه الردى | يقيناً وأنَّ الله لا شك غالبه
وقد رابه أنصاره وكماته | وأوحشه أشياعه وأقاربه
تلقاك في جيش من الذل جحفل | صوراًمه أماله ورغائبه
ومن قبل أحفى الرسل نحوك ضارعا | على حين أن عزت لديك مطالبه
واعيا بآراء الترضي وزيره | وأنفد ألفاظ التذلل كاتبه
فأعطى بكلتا راحتيه مبادراً | لأمرك مرض بالذي أنت راغبه
وأمكن حبل الرق من حر جيده | متابع عزم حيث أمرك جاذبه[1]

ونجد في إحدى أماديح الشاعر إبن عبد ربه التي رفعها إلى الأمير المرواني عبد الله بن محمد الذي جاء عقب وفاة المنذر، ودام حكمه من (275-300هـ) وصفا لفرار إبن حفصون[2] من ساحة المعركة في موقعة بلاي التي خسرها أمام الأمير:

---

(1) ديوان إبن دراج:322.

(2) عمر بن حفصون: أحد الثوار المولدين الذين حاولوا اثارة العصبية الاسبانية نحو الحكم العربي.واستمرت فتنته زهاء (52) عاما أنتهت بهلاكه سنة (305هـ). ينظر: البيان المغرب 2:210-223.

وكان إبن حفصون يعد جياده سراحين قبل اليوم فهي لنا سرح[1]
لجا مستكنا تحت جنح من الدجى وليس يؤدي شكر ما أنعم النجح
تسربل ثوب الليل خامس خمسة فكلهم في كل جارحة جرح
يودون أن الصبح ليل عليهم ونحن نود الليل لو أنه صبح[2]

لقد وجد الشعراء في رسم هذه القصيدة لجيش الأعداء المخذول أسلوباً مثالياً لإظهار بطولة الممدوح وفروسيته ولتأكيد بطولة جنده وبسالتهم. ولهذا نجدهم يتعمدون تشكيل لوحات ضخمة ينتخبونها من بين لحظات الصراع الدائم بين الجيشين ثم يوشحونها بفنون من البلاغة التي تضفي عليها كثيراً من سمات الجلال والفخامة. يقول إبن بقي واصفاً جيش الأعداء المتداعي أمام جبروت جيش الممدوح:

إذا رأى إبنته الغيران قد سبيت مضى يقول ألا لله من يثد
لما رأوك وبحر الموت ملتطم ومن حميم المذاكي فوقه زبد
صلّوا إلى سيفك المسلول والحرفوا عن الصليب الذي تلقاه سجدوا

يلاحظ على النماذج السابقة إن تطور السرد فيها يتصاعد تبعا لمتطلبات التكامل الموضوعي للحدث الذي تؤكده الحقيقة التاريخية، وليس إنسجاماً مع ما تفرضه مشيئة الشاعر ورغباته الشخصية في إقامة وتشخيص الأداء القصصي داخل القصيدة وذلك أمر طبيعي. لأن الشاعر في مثل هذا النوع من القصائد محكوم بقيود كثيرة أهمها الواقعة التاريخية التي لا يمكن له الحياد عنها أو الخروج على بعض تفصيلاتها. ثم موقفه من الممدوح الذي يفرض عليه الإلتزام بعمل الراوية الذي يقع عليه واجب الوصف والتصوير لأجل توثيق بطولات الممدوح. ولذلك أنسحبت أكثر هذه القصائد من حقلها الغنائي بدرجات متفاوته.

وقد لا يتجسد المنحى القصصي هنا في صياغة الحدث ووضوح فعل الشخصيات أو الإرتكاز على الحوار. وإنما قد يأتي على هيئة لوحات متتابعة تشكل في نهايتها الصورة التي

---

(1)السراحين: الذئاب ، السرح:المال المستباح.

(2) ديوان إبن عبد ربه:44.

يطمح إلى تشكيلها كل من الشاعر والممدوح. وقد لا يتوخى الشاعر وصف فعال الممدوح وبطولاته فحسب كما قد لا يقتصر على تصوير حال الاعداء قبل الهزيمة وبعدها. وإنما يعمد إلى أنتخاب كل هذه اللوحات لتكون لديه فيما بعد عملا شعريا يعتمد على الأداء القصصي من خلال الوصف المتاني الدقيق وعدم إهمال أي جزء من أجزاء الأحداث. وفي إحدى قصائد الشاعر محمد بن عبد الله بن الجنان اللخمي (من شعراء المئة السادسة) التي توجه بها إلى مدح الوزير عمر بن عبد الله بن علي (ت 774هـ) نجد مثل هذا الإهتمام. ففي تلك القصيدة نلمس إرتكازاً على أركان ثلاثة (البطل الممدوح والأعداء، فعل القتال) وقد أفرد الشاعر لكل ركن منها ما يكفيه من الأداء الشعري ليتجسد ويظهر بمظهره الذي يرضي تطلعات الممدوح أولاً، ويشبع الرغبة الفنية لدى الشاعر ثانياً، يقول في وصف فعال الممدوح:

منعت الكرى حتى ولجت حمى العدا ... ومن دونه مرمى بعيد وأهوال

وجست ولم تظلم خلال ديارهم ... فغادرتها من بعدهم وهي أطلال

فتحت بماضي العز: أقصى بلادهم ... وقد سدها للبين والسمر أقفال

وكانت بهم تلك النواحي عليلة ... فعاجلها من طب مرآك إبلال

أما الأعداء فقد كرس لهم الشاعر لوحات رسم فيها حال هزيمتهم. وقد تغير الأسلوب من نبرة الخطاب إلى لهجة السرد الوصفي المتاني الدقيق:

مضوا يحسبون البيد فرسان بهمة ... يروعهم عير إذا لاح أورال[1]

وحين رأوا أن لا مناص يجيرهم ... وأعياهم وخدٌ حثيث وإرقال

ولجتّهم البيداء من شَرَقٍ بهم ... وعادت لهم أزارهم وهي أغلا

توخوك لما لم يكن منك موئل ... فقابلهم صفح لديك وإفضال[2]

---

(1) الرأل: ولد النعام.

(2) نثير فرائد الجمان: 333، وتنظر للغرض نفسه قصيدة أبي بكر المنخل الشلبي (ت560هـ) في: تاريخ المن بالإمامة: 142.

وتتكرر هذه الحادثة في القصيدة مرة أخرى إذ يتحرك الاعداء بعد استسلامهم فيتصدى لهم الممدوح ثانية ويمعن في أذيتهم، إلا أنَّ عظمة إنسانيته تحول دون أن يستمر في ذلك. فيعاود الصفح بعد ان جاءه الأعداء منكسرين لا حول لهم ولا قوة.

لقد استحوذ الموضوع على أكثر نواحي القصيدة. كما أننا نجد إهتماماً برسم الشخصيات وفعلها دون اللجوء إلى الإضافات غير الضرورية التي قد نجدها في القصائد الغنائية الخالصة.

وللسان الدين الخطيب قصيدة مطولة (230بيتا) جعلها مختصة يسرد جانب من كفاح السلطان محمد الخامس الذي توجه إلى الأندلس بعد ان خلع من المغرب وما حصل له على أرض الجزيرة حتى استتب الأمر، والقصيدة لها شخصية محورية رئيسه هو الممدوح فتصوره لنا في مختلف حالاته فنجد ذكرا لأيام شقائه وبؤسه ومالقيه من أذى وهو في المغرب ثم نجده بطلا ماجداً يستل حقه وهو في الأندلس. وفيما بين ثنايا الحالين يرسم الشاعر لوحات استطرادية تؤكد حال الممدوح في كلا الظرفين.

ولقد وضع الشاعر لقصيدته إفتتاحية ملحمية طويلة إمتزج فيها التسبيح والدعاء بالحكمة ومعاني الفلسفة إضافة إلى التغني بسجايا الممدوح، ففي وصفه لمشهد ترحيل البطل عن أرض المغرب وما جرى خلاله يقول:

فرحلت عنهم والقوب بوالغ ... نعر الحناجر والمدامع تهمل

فلقد شهدت وما شهدت كموقف ... والناس قد وصلوا الصراخ وأعولوا

يتزاحمون عليك حتى خلتهم ... سرب القطا الضامي وكفك منهل

وضعنت عن أوطان ملكك راكبا ... متن العباب فأي صبر يجمل

في موقف ياهوله من موقف ... يذوي له رضوى ويذبل يذبل

ويبدأ القسم الآخر من القصيدة بذكر وصول الممدوح إلى الأندلس وما كان له من فعال بطولية هناك كان من نتيجتها إن دالت له الأمور بعد كفاح وعمل متواصلين. ولقد اعتمد الشاعر لأجل تجسيد ذلك على أسلوب سردي سلس متصل يغلف الحقائق التاريخية بغلالة شعرية جميلة. ولقد جاءت بعض أبيات هذه القصيدة وهي تحمل معاني ضخمة تتفق وطبيعة المواضيع الملحمية. من ذلك قوله:

وبـــدا انفعـــال الكـــون هـــذا العـــالم الـــسفلي مهتـــز فكيـــف الأســـفل

وقوله:

فلـو اعتمـدت علـى الريـاح لغـارة نهـضت بغارتـك الـصبا والـشمال

ولـو اسـتعنت الـشهب واسـتنجدتها حمـل الـسلاح لـك الـسماك الأول

وقوله:

والأرض راجفـة تمـور وأهلـها عـصفت بهـم ريـح العـذاب فزلزلـوا

والرعـب بـين يـديك يـردف جحفـلا منـه علـى بعـد المـسافة جحفـل[1]

ومثلما وجدنا هذه اللمحات السردية في شعر المديح البطولي. فاننا لا نعدم وجود أمثلة لها في شعر المديح الذي يتناول خصائل أخرى للممدوحين كالكرم والجود والسماحة والخلق العالي وغر ذلك من المعاني التي تشيع في مثل هذا الغرض الشعري[2].

أما في موشحات المديح فالمشهد القصصي يأتي غالبا في البيت الأخير من الموشحة كما هي الحال في بقية أغراض الموشحات. ويعمد الوشاح في هذا البيت إلى تبرير سبب أنتجاعه بلاط الممدوح. من ذلك قول إبن اللبانة في اخر بيت من موشحة مديح:

خرجـت محـتلا أبغـي سـنا الـرزق اقطـع أميـالا غربـا إلى شـرق

مـؤملاً حـالا يكـون مـن وفقـي فقـال مـن قـال وفـاء بالـصدق

دع قطعك الافاق يا أيها المرتاد

وأقصد إلى باديس خير بني عباد[3]

في حين يندر وجود زجل مبني على هيكل قصصي مختص بغرض المديح. وإبن الزمان على إهتمامه بالجانب القصصي وميله إلى اعتماده في كثير من أزجاله إلا أننا لا نكاد نجد له

(1) تنظر القصيدة في كتاب لسان الدين بن الخطيب: نفاضة الجراب في علالة الأغتراب: 287ـ297.

(2) تنظر أمثلة على ذلك في: الذخيرة ق4 م1 ، المقتضب:32 ،نفح الطيب 6:114.

(3) جيش التوشيح:63 ، وتنظر للغرض نفسه موشحة أبي الحسن البطليوسي 91.

زجلا اختص بالمديح مبني كله على الأداء القصصي. عدا ما ورد لديه في مقدمة إحدى زجلياته التي مدح فيها القاضي (إبن حمدين). وفيها يصف رحلته إلى قرطبة حيث الممدوح فيصادفه بعض الناس ليسأله عن سبب جده في المسير. فيبرر له ذلك تبريرا يعرض من خلاله بعض معاني المديح التي يرغب في رفعها إلى إبن حمدين:

السلف مردود والعاري ترجع

ولإبن حمدين لقرطبة نقطع

قال لي:أيش تعمل أو أي حيل معك

أنت تندفع بطاقة ذراعك

قلت له: هذا وعاد لم ترشي

ليس ترى لقرطبة ماشي

السرور قاصد باليمن مشبع

قال: إش تعمل بقرطبة بالله

قلت له: نمضي نجده لك باه ونرى دولة من العز والجاه[1]

وعلى الرغم من عدم وجود حدث متنأم أو عقده محبوكه أو أصوات متعددة في هذا الزجل. إلا أن الأرتكاز على الحوار كان له دور في إثراء الجانب القصصي الذي لا يمكن إغفاله هنا.

4- القصة في شعر الهجاء:

لم يلق شعر الهجاء إهتماما كبيرا من لدن قدامى أدباء الأندلس لأسباب دينية وأخلاقية جعلتهم يتحاشون إثباته أو دراسته في مصنفاتهم[2]. كما أن الدراسات الأندلسية الحديثة لم تفرد للهجاء أبواباً خاصة كتلك التي جعلتها لبقية أغراض الشعر. وربما عاد سبب ذلك إلى قلة

(1) ديوان إبن قزمان:42.

(2) الشعر في عهد المرابطين والموحدين (مجيد السعيد): 243.

النماذج التي جعلتها لبقية أغراض الشعر. وربما عاد سبب ذلك إلى قلة النماذج التي وصلت إلينا من شعر الهجاء. الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى القول إن سوق الهجاء لم تكن رائجة في الأندلس فهم في هجائهم لم يبلغوا المستوى الذي بلغه المشارقة ولم يمكنوا من مجاراتهم بهذا الشأن[1].

ولهذا نجد إن أكثر الدراسات الحديثة لم تتطرق إلى موضوع الهجاء في أثناء حديثها عن شعر الهزل والفكاهة أو شعر النقد الإجتماعي والسياسي[2].

ومع ذلك فإننا نجد هناك من يقسم الهجاء الأندلسي على اتجاهين:

الأول: سياسي. وهو الذي تعرض له الملوك والوزراء والقضاة والفقهاء وغيرهم والثاني: إجتماعي وهو الهجاء الذي كان الشعراء يتبادلونه فيما بينهم أو الذي كان الشعراء يتعرضون فيه لاشخاص عاديين من بين طبقات المجتمع[3].

وإذا ما دققنا النظر في النماذج التي وصلت إلينا من شعر الهجاء الأندلسي فسنجد إن قدراً لا بأس به منها منظوم على وفق طريقة سردية تعتمد أحياناً على الحوار والوصف وتتوفر عناصر قصصية أخرى فيها كالشخوص والحدث. مما يقربها كثيراً من اطار الأقصوصة. ويبدو أن رغبة الشعراء وسعيهم في أن تكون قصائدهم هم ذات أثر بعيد وقوي في النفوس هي التي ألجاتهم إلى إلباس قصائدهم لبوس القصة مما يمكنها من تادية الغرض الذي نظمت من أجله بصورة كاملة ويقربها إلى الإذهان كثيراً. من ذلك ما جاء في الأرجوزة المزدوجة التي نظمها أبو عبد الله بن مسعود (أحد شعراء الذخيرة) على لسان جارية كان قد أهداها له أحد الوزراء. وفي الارجوزة تشكو الجارية الحال السيئة والمعيشة الضنكة التي لقيتها في بيت الشاعر. ويبدو أن الشاعر أراد ان يبين حقيقة ما هو عليه من خلال هذا الأسلوب. فيبدأ بوصف مطول لأحواله الخلقية والمعيشية:

إني بالله وبالوزير ... أوقع ما حل من المحذور

وهبتني لأوحد منقطع ... في القبح والفقر خفي الموضع

---

(1) في الأدب الأندلسي: (الركابي):115.

(2) الأدب الأندلسي ـ عصر سيادة قرطبة:118.

(3) الشعر في عهد المرابطين والموحدين (محمد السعيد) 243ـ256.

ولم يـــبين لـــي بهـــذا العيـــب مـــن فقـــره حتـــى دهـــى بالـــشيب

ويرى إبن بسام ان إبن مسعود هذا كان «ظريفا في أمره كثير الهزل في نظمه ونثره وأراه فيما أنتحاه تقبل منهاج سميه وكنيه محمد بن حجاج العراق[1].

قصائده. إلا أن مستوى هزله في هذه القصيده لا ينحدر إلى الاسفاف والسماحة التي نجدها في شعر إبن حجاج. فهو مهما حاول الاستهانة بنفسه فإنه لم يعمد إلى إلصاق بعض التهم المرفوضة ونسبتها إليه. وكل ما يرد من إتهام على لسان الجارية لا يتعدى أمور الطعام والملبس والعمل في سبيل الحصول عليها، مبالغة من الشاعر في تأكيد فاقته:

إذا بـــه أدخلـــني في شـــغل لفـــرط الالمـــام (كـــذا) بـــسوق الغـــزل

وقـــال لـــي ان كنـــت تهـــوين التحـــف والأكـــل والـــشرب وحلـــة الطـــرف

فـــأنتبهي وحكمـــي الأصـــابع وأطرحـــي عـــن نفـــسك المطـــامع

ألا وهبـــتني لـــشخص تـــاجر ولم أكـــن عنـــد فقـــير فـــاجر

الحـــن في أشـــعاره مـــن تـــيس أعجـــز في البيـــت مـــن الـــضريس

على الرغم من وضوح طرفي الحدث في هذه الارجوزة وهما الشاعر والجارية وموقف وتصرف كل منهما إلا أن إبن مسعود كان يمعن في اختلاق أحداث وأمور حتمية ليست ذات أهمية كبيرة إلا أنها مفيدة في تعميق الإحساس بالاسى والحزن. فالجارية بعد ان تسترسل في ذكر معايب الشاعر بأسلوب كاريكاتيري هازل تحاول أن تستفز الوزير بخبر مفاجئ تختتم به شكايتها شر مختتم فتقول:

فـــلا تـــدعني فرضـــا للـــضر فقـــد كفـــاني عـــدمي للـــبر

لاســـيما زيـــادة في التحفـــة أنـــي حبلـــى مقـــرب بنطفـــة

وربمـــا جئـــت لـــه بـــاثنين لكـــي يحـــوز قـــرة العيـــنين[2]

(1) الذخيرة ق1 م1:549.

(2) الذخيرة ق1 م1: 553.

والحقيقة أن الشاعر استطاع إيصال ما يريد إيصاله في طريقة غير مباشرة، فلقد أخفى صوته خلف صوت الجارية، ولجح في عرض حالته والحف في كديته من غير أن يشعر أحدا بتدخله. ولقد كان لاختفاء صوت الشاعر دور في تاكيد الناحية الموضوعية وتقليل دواعي الغنائية التي تتخذ من (أنا) الشاعر سبباً قويا من أسباب وضوحها كما أن في القصيدة تأكيداً لما كان يتصف به الأندلسيون من طبع مرح سلس ضاحك. وإذا كان إبن بسام يفسر هذا الهزل على أنه تشبه بإبن حجاج البغدادي. إلا أني لا أرى شدة الهزل هذه غير انعكاس للروح الفكهة الذي يتحلى الأندلسيون جميعاً.

ويبدو هذا التوجه الهزلي في أكثر قصائد الهجاء التي وضعنا اليد عليها وهي منطوية على عنصر أو أكثر من عناصر القصة. فنجد مثلا تنامياً وتطوراً للحدث في قصيدة أبي الحسن علي إبن الفضل (ت627هـ) التي يهزأ بها من شخص يدّعي المهارة في الصيد ثم يظهر زيف دعواه عند أول محاولة[1]. أو الاتكال على الحوار كما في قصيدتي الشاعر إبن رضوان (معاصر) للسان الدين بن الخطيب التي جعل إحداهما في هجاء رجل سيء الخلق يكنى بـ (البعير) والثانية يهجو فيها أحد البخلاء[2]. أو قد يكتفي الشاعر بالسرد الوصفي لوحده مثلما جاء في مقطوعة الشاعر محمد بن الحسين التميمي (عاش أيام الحكم المستنصر) التي يهزأ بها من رجل تعرض له بالهجاء[3].

إلا أن القسوة في الهجاء تظهر واضحة جلية في القصائد التي توجه بها الشعراء إلى الحكام وذوي المراكز الاجتماعية والسياسية العالية كالوزراء والقضاة والفقهاء وهو ما يسمى بالهجاء (السياسي) وربما كانت الجدية والخطورة التي ترافق هذا النوع هي التي تستدعي تلك القسوة في الهجاء. من ذلك قصيدة الوزير الشاعر إبن عمار التي وضعها في هجاء أميره وولي نعمته المعتمد بن عباده وفيها يتعرض بشكل غريب لهجاء زوجة المعتمد (اعتماد الرميكية) ويهزأ بأصلها وخلتها بأسلوب قاس. كما انه عرض بأخلاق الأمير تعريضاً خبيثاً فاستحق بذلك ميتته الشنيعة التي لقيها على يد المعتمد. لقد جاءت قصيدة إبن عمار منظومة على وفق سرد شعري متدفق

(1) المغرب 2:287.

(2) نفح الطيب:6: 111.

(3) جذوة المقتبس: 50.

في صوره ولوحاته. كما أنه نجح في اختيار الألفاظ ذات الوقع الجاد السريع المنسجم مع اندفاعه في هجومه العنيف[1].

لقد كان الأندلسيون غلاظا قساة القلوب وهم يتعرضون للشخصيات الكبيرة وقد تصل القسوة حد التشفي في الموت. فلقد وقعت خصومة بين الشاعر أبي جعفر بن صفوان (ت 763هـ) وبين قاضي بلده أبي عمرو بن منظور وصادف أن توفي القاضي في أثناء تلك الخصومة فقال الشاعر متشفيا بقصيدة مطلعها:

تردى إبن منظور وحمّ حماه ... وأسلمه حام له ونصير

... ...

وأودع بعد الأنس موحش بلقع ... فحياه منها منكر ونكير

ويستمر معرضا بخلق القاضي ويشكك بعدله ونزاهته بأسلوب يتضح التشفي والفرح من بين ألفاظه. ويبدو أن الشاعر قد لمس مبلغ تشفيه إلا أنه لم يحاول التراجع عنه أو يخفف من لهجته. بل اندفع في تبرير حالة التشفي هذه بأسلوب يبدو أكثر غلظة وجفاء:

وقالوا: قضاء الموت حتم على الورى ... يدير صغير كأسه وكبير

فلا تنتسم ريح ارتياح لفقده ... فإنك عن قصد السبيل تحور

فقلت بلى حكم المنية شامل ... وكلٌ إلى رب العباد يصير

ولكنّ تقديم الأعادي إلى الردى ... نشاط يعود القلب منه سرور

وأمن ينام المرء في برد ظله ... ولاحية للحقد ثمَّ تثور[2]

وتظهر مثل هذه القسوة في قصيدة هجاء تعرض فيها أبو حيان الأندلسي لأحد مدعي الفقه والمشيخه[3] فصور شخصيته تصويراً ساخراً، كما إنه تعرض لأشياعه الذين يتحلقون

---

(1) تنظر القصيدة في: محمد بن عمار الأندلسي: الدكتور صلاح خالص: 291. وقد أثرنا عدم ذكرها لما فيها من اساءة لشخصية تاريخية عربية معروفة.

(2) الإحاطة 1:239.

(3) ديوان أبي حيان الأندلسي:116.

حوله طلبا للعلم كما يدعون. ويرى أحد الباحثين أنّ أنتقاد الفقهاء والقضاة وغيرهم يعد أحد أوجه التمرد والثورة بوجه المستغلين الذين يساندون السلطة ويعززون مركزها فكان هذا النوع من الهجاء ضربا من ضروب النقد الموجه للأوضاع السياسية القائمة آنذاك[1].

ويلاحظ أن قصائد الهجاء التي تتعرض لظاهرة اجتماعية ما أو لمظهر حياتي مرفوض تأتي في أغلبها على هيئة المقطعات. فتكون كخطفة البرق التي تلقي بوهجها الساطع على بعض جوانب تلك الظاهرة فتوضح أبعادها وملامحها ثم تتلاشى بالسرعة نفسها التي تألفت فيها. ولذلك يعمد الشاعر إلى التكثيف الشديد في اللغة والصور والاستغناء عن كل اللوازم غير الضرورية. وشاعر هذا الفن بلا منازع هو الحكم بن يحيى الغزال. كما في مقطوعته التي يهجو فيها (المرائي)[2]. وقصيدته في التعريض بأخلاق الناس[3]. ومقطوعته التي يهجو فيها رجلا يدعى (أبا حازم) وفيها يسخّر الحوار لإيصال ما يريد:

سألت في النوم أبي أدما فقلت والقلب له وامق

إبنك بالله أو حازم ؟ صلى عليك الملك الخالق

فقال لي: ان كان مني ومن نسلي فحوا أمكم طالق[4]

وان نحن بحثنا من الزجل المنظوم لأجل الهجاء عن نماذج تنطوي لمحات قصصيه فاننا نجد نموذجا وأحدا عند إبن قزمان. وعلى الرغم من ان الهجاء في هذا النموذج لم يكن صريحا أو مباشرا فان ما رسمه الزجال من صور فكهة هازلة جاء تعبيرا عن معاني هجاء قوية إلا أنها مغلفة , ولا تبدو براعة إبن قزمان في إبراز معايب معينة عند المهجو بقدر ما تظهر تلك البراعة في الصياغة التي يعتمدها في بناء زجله. فهو يهتم كثيرا بتقسيم لوحاته إلى بداية ووسط ونهاية. كما انه لا يكتفي بالإشارة إلى شخصياته إشارات مبسترة، بل يتمهل كثيرا في رسم الشخصية إلى الحد الذي يبرز صورتها واضحة للقارئ أو السامع. ومن الطبيعي آن يستتبع هذا الوضوح في

---

(1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين: 253.

(2) يحيى بن الحكم الغزال: 184. وينظر فصول في الشعر الأندلسي: 178.

(3) م.ن: 186. وينظر فصول في الشعر الأندلسي: 179.

(4) يحيى بن الحكم الغزال: 198. وفصول في الشعر الأندلسي 187. وتنظر للغرض نفسه مقطوعة أبي جعفر بن طلحة (ت 631هـ) في الإحاطة 1: 246.

رسم الشخصيات وضوح في الحدث نفسه. حيث نتتبع مجريات الحدث ونموه منذ البداية التمهيدية وصولا إلى النهاية التي غالبا ما تأتي على هيئة المفاجأة وفي زجله هذا يبدأ إبن قزمان بداية شاكية من سوء وضنك الحال وتعاسة الحظ التي لم تحقق له ما يريد. وبينا هو على هذا الحال المتشائمة تدخل المرأة ـ وهي العنصر المهم الذي يعمد إبن قزمان إليه في أكثر أزجاله ـ وهي هنا جارة تعمل في البيوت لقاء أجر. فتدخل عليه بيته لأجل قضاء لوازمه. وحينما تجده كئيبا حزينا تسأله عن سبب ذلك كله. فيشكو لها ما يعاني منه من عوز وفاقه ويطلب منها المشورة والمساعدة في إبداء الرأي، فتقترح المرأة عليه أن تقرأ له كفها لتستطلع له طالعه[1]. فيوافقها على هذا المقترح ويستعجلها لتبدأ:

نظرت كفها وقالت لي: بون فاطش البشر نراك بلون القطن[2]

أو ذا الجاه موذون بون أطبار[3]

ثم تشير عليه أن يتوجه لمديح رجل يدعى (أبا العلاء) فهو على حد زعمها كريم العطاء ولن يبخل عليه بأي شيء مهما كان ثمنه. فينشرح صدر الزجال لهذه النصيحة. ويتعهد للمرأة وهو في نشوة فرحه بإغداق الهدايا عليها إن هو ربما فاز بما يريد:

نشتري لك غدا بنيقة شقيق ولدارك فحم وزيت ودقيق[4]

وخروفا سمين وحملين فليق ودجاجة وأربع فلا لس كبار[5]

ثم يهيىء نفسه للرحلة إلى هذا الممدوح فيبيع كل ما في بيته ولا يبقى لنفسه أي شيء ويخلد إلى النوم مبكرا لأجل أن يبدأ سفره مع الخيوط الأولى للفجر إلا أنَّ المفاجأة تنتظر الزجال عند ذاك الممدوح. فلقد أعطاه مقابل مديحه بغلاً عجوزاً عديم الفائدة. ويبالغ إبن قزمان في

---

(1) العادة الشائعة هي أن يقرا كف طالب الفأل لمعرفة طالعه ، إلا أن المرأة هنا تقرا في كفها هي لتستطلع فال الزجال. وربما كانت هذه العادة هي السائدة في الأندلس آنذاك.

(2) بون: حسن، ومعنى العبارة: أرى خطوطا بيضاء. مما يعني أن حظك أبيض كلون القطن.

(3) معنى العبارة: هذا هو الجاه يا سيدي للقائك.

(4) بنيقة شقيق: لم يتوصل محقق الديوان إلى المقصود فيها. وربما يكون معناها: قطعة من القماش كاملة العرض.

(5) الفيلق: الحطب

وصفه الساخر لهذا البغل. إمعاناً منه في التعريض بذلك الممدوح الذي أصبح عرضة للهجاء بطريقة غير مباشرة:

لولا ما كان خدعني المسكين وعطاني فالظلم بغلا هجين

وحلف لي عليه بكل يمين أن يمشي كما تريد سيار[1]

غير أن حقيقة الحيوان لا تتفق مع ادعاءات أبي العلاء. لأنه أثبت عدم جدواه من أول وهلة:

فكلما جيت نلقي رحلي عليه ارتعد لي واشبكت رجليه

حتى جا صاحبه وقوم اديه واختلفن وقد مشوا التجار[2]

ويستمر الزجال في وصف معايب هذا البغل ولكن ليس للتندر فحسب. وإنما أمعانا في النيل من ذلك الرجل الذي باع كل شيء من أجل الوصول إليه.

والملاحظ على زجل إبن قزمان هذا انه يستحوذ على أغلب عناصر القصة القصيرة فالشخصيات والزمان والمكان والحدث بمراحله كل هذا موجود وله أثره ودوره. ولقد نجح الزجال في الجمع بين كل هذه الأدوات وعرضها علينا بطريقة اعتمد بها على السرد الوصفي والحوار أحيانا كوسائل قوية ومهمة دخلت في بناء هذه المقطوعة الزجلية.

(1) أي ان البغل مطيع يسير أينما وجهته.

(2) ديوان إبن قزمان:542.

الفصل الرابع

الدراسة الفنية

الفصل الرابع
الدراسة الفنية

إختصت الفصول السابقة من هذه الدراسة بتتبع نواحي السرد القصصي في المضامين والأغراض الشعرية المعروفة في الأدب الأندلسي. وبقي علينا أمعان النظر في الطرق التي سلكها الشعراء وهم يعتمدون السرد أسلوبا ووسيلة في بناء قصائدهم.

ويستدعي هذا الأمر دراسة القصة بوصفها جنسا أدبيا قائما بذاته له عناصره وأركانه وإنماطه الخاصة به، وله كذلك ما يربطه ببقية أجناس الأدب الأخرى.

ومعلوم أن القصة بشكلها الحالي فن طارئ على الأدب العربي، إذ لا نجد في موروثنا ما يشير إلى إهتمام الأدباء القدامى به، هذا إذا ما نحينا جانبا فنون المقامات والسير الشعبية المعروفة، كما أن العلماء لم يولوا موضوع القصة أي إهتمام يذكر، فلم يتعرضوا لبحثه ودراسته وتقعيد قواعده، فجاءت كتبهم خالية من أي حديث أو إشارة لموضوع القصة مهما كان بسيطا أو مبتسرا[1].

وعليه فإننا سنضطر إلى استعارة التنظيرات النقدية الحديثة بوصفها المرتكز الأساسي الذي حدد للقصة مفاهيمها ودرس أركانها ووضع لها حدودها وتابع التغيرات التي تطرأ عليها بسبب تقادم وتعاقب التواريخ الأدبية.

واجد أن لا بأس في الإستعانة بالمفهوم الحديث للقصة لنتعرف من خلاله على الشأو الذي بلغه شعراؤنا القدامى في محاولاتهم التي مرَّ ذكرها في مجال السرد القصصي في الشعر. ومقدار قربهم أو بعدهم عن عناصر القصة وأدواتها.

وكذلك معرفة الوسائل التي اعتمدوها أكثر من غيرها في إقامة بنائهم القصصي الشعري. الأمر الذي قررناه في التمهيد الذي وضعناه لهذه الدراسة وقد نبُّهنا فيه إلى الحذر من مغبة الوقوع في المغالطة الناجمة عن سوء الفهم الحاصل بسبب الاعتقاد بأننا ندعو إلى مقارنة القصة الشعرية العربية بالقصة الغربية بمفهومها الحديث أو القديم.

---

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم: محمد احمد خلف الله: 133.

إن دراستنا لموضوع القصة الشعرية في الأدب العربي الأندلسي على وفق المفاهيم التي اشرنا إليها تقتضي منا النظر إلى القصيدة بوصفها (تجربة) وليست (صناعة) كما كان ينظر إليها في التراث النقدي القديم. والفرق بين النظريتين بالغ القيمة «لأن جماليات التجربة تختلف اختلافا شنيعا عن جماليات الصنعة»[1]. هذه النظرة ستعيننا بلا شك في تحديد وتأشير أدوات القصة ومعطياتها وأثر سيرها في تغيير طبيعة القصيدة وتبديل هويتها وإكسابها نفحة جديدة تجمع بين عذوبة الغنائية ومتانة البناء القصصي.

إن النظرة الحديثة للقصيدة تنطلق من جعلها «ذلك النوع من التأليف الذي يتعارض مع المؤلفات العلمية بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر»[2]. والقصيدة بهذا المفهوم ـ وفي أي لغة كانت ـ لا تخرج عن كونها تجربة قائمة على رؤية أو مجموعة رؤى مجسدة ضمن إطار لغوي يمتلك القدرة على إيصال السمو الفني الذي يعد الهاجس الأول عند كل شاعر. وعلى هذا فإن تسلل بعض وسائل السرد القصصي إلى كيان القصيدة الغنائية يبدو لأول وهلة إقحاما يمس الجلال ويسيء إلى العذوبة المعهودة في الأثر الغنائي. ولهذا نجد من يستثقل وجود القصة داخل القصيدة الغنائية لأنه لا يجد عند الشاعر الغنائي القدرة على الشرح. لهذا فهو يعتمد على الإشارة، فإذا ما أسهب في السرد والشرح فإنه يفقد حينئذ طابعه الرمزي العميق وهو لذلك كثيرا ما يعمد إلى تفادي هيكل القصة في الشعر اعتماداً على تركيب الوسائل الصورية الأخرى الكفيلة بخلق التوتر ولذا فهو يؤكد دائما إن الأبنية القصصية تصبح لونا من الشوائب وعدم النقاء الذي يصيب الشعر أحيانا، إنها بقية من الكتابة النثرية التي تترسب فيه وتدل على إن السدود التي تقوم بينه وبين النثر ليست محكمة دائما[3]. ومع ذلك فهو لا يجد وسائل خاصة لدراسة القصة الشعرية غير تلك الوسائل التحليلية التي تدرس بها القصة النثرية المحضة. على الرغم من إن وجود القصة داخل الشعر غالبا ما يضفي عليها طابعا آخر ينأى بها عن الحكاية النثرية فتجيء مفتقرة إلى كثير من قوانين القصة المتكاملة[4].

---

(1) الأسس الجمالية في النقد العربي: 377.

(2) سيرة أدبية (او النظرية الرومانتيكية في الشعر): كوليردج. ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان ، 248.

(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي:363.

(4) نظرية البنائية في النقد الأدبي:363.

وأجد في هذا الرأي ما يدعم موقفنا الداعي إلى ضرورة دراسة اللمحات القصصية في الشعر الأندلسي في ضوء المفاهيم النقدية الحديثة الخاصة بالقصة النثرية ليس لأننا لا نمتلك وسيلة غيرها فحسب. بل لتحديد بعض محاولات الإبداع في مثل هذا الضرب من الفن الذي لم يلق غير الإهمال والإنكار.

وعلى العكس الرأي السابق فإن هناك من يجد العنصر القصصي ساريا في كثير من نماذج الشعر الغنائي ـ وبخاصة الحديث منه ـ ويرى أن القصيدة الغنائية قد أفادت كثيرا من الأداء القصصي فيها لأنه يكسب العواطف الذاتية المشحونة مظهرا موضوعيا، كما أنه يرقق من النبرة الخطابية التي قد تعتور القصيدة الغنائية المحضة فتضعف من قوتها، كما إن للأداء القصصي أثره الكبير في تعزيز الوحدة العضوية ويمنع الأفكار من التبعثر والتشتت والتعدد بتعدد أبيات القصيدة أحيانا[1].

والواقع إن القصة بشكلها العام تهدف إلى إحداث تجاوب فني بين المبدع والمتلقي[2] فضلا عن دورها المهم في إغناء تطلعاتنا وإرضاء فضولنا ومساعدتنا في التعرف على الكثير مما يخص الإنسانية. فهي إذن تجمع الفن وتقرنه بشيء آخر له دور خطير متصل بالتفكير الإنساني وما يقلقه من مشاكل. ولا يقل أي من الدورين خطورة عن الأخر بل إنهما يسيران متوازيين ليحققا النتيجة نفسها ويخلقا التوتر الذي يثيره العمل الأدبي الخلاق.

لهذا يعد وجود القصة داخل القصيدة الغنائية إغناء جديدا وطاقة مضافة تشحن الأثر الأدبي وتجعله أكثر قدرة على التواصل والتأثير. فالقصة بما لديها من قدرة على التفصيل وبما تنشره من مساهمة عريضة، والقصيدة بما تمتلكه من قوة هائلة على التوغل في كوامن النفس وإثارة المشاعر تجعلان من العمل المستخلص من اجتماعها ـ إذا ما أحسنت صياغته وتركيبه ـ ذا طاقة تأثيرية عظيمة حيث تتجلى فيه متناقضات فنية جميلة لها الأثر الأكبر في الاستحواذ على اهتمام القارئ واستقطاب مشاعره. وتتمثل بعض المتناقضات في الجمع بين التبسط والسعة القصصية وما ينتج عنها من تفرعات واستطرادات أحيانا وبين التركيز والتلميح والإيماء الذي

---

(1) النقد الأدبي الحديث (هلال):454.

(2) دراسات في القصة العربية الحديثة: الدكتور محمد زغلول سلام:5.

تستدعيه طبيعة الشعر وبخاصة الغنائي منه. وهنا يبرز دور الشاعر المبدع في التوفيق بين هذين التوجهين المتنافرين. ولقد شهد الأدب العربي وجود نماذج تؤكد ذلك منذ أقدم عصوره[1].

ولا اعني بهذا أن أدبنا العربي مشتمل على قصص شعري بالمعنى الذي عرفته اليونان في ملاحمها المعروفة. وإنما أقصد تلك القصائد الغنائية ذات الطول المحدود التي بنيت على وفق أداء قصصي مستمد من واقع وبيئة الحياة العربية في ذلك الوقت.

ويصدق الأمر نفسه على الشعر الأندلسي الذي هو مادة دراستنا هذه فلقد تبين لنا ومن خلال عرض مضامينه أن للأندلسيين ـ كما للمشارقة ـ إبداعهم في هذا المجال. فقد كانت القصة تتسلل إلى قصائدهم الغنائية من غير ان يكون لوجودها نشوز يأباه الفهم أو يرفضه الذوق والسياق الشعري العام. بل إنه ساعد على منح القصيدة قيمة تأثيريه مضافة لقيمتها الساحرة التي يوفرها لها الأداء الغنائي.

ولهذا أصبح من الواجب أن نطلع على الوسائل والطرق التي سلكها الشعراء الأندلسيون في إقامة بنائهم الشعري على وفق هياكل قصصية. وان نتعرف على خصائصه وعناصر وأركان تلك القصص ومبلغ فاعليتها ودورها في أثراء القصيدة. ومدى نجاحها في تغيير هوية أكثر تلك الإعمال الغنائية وجعلها شيئا أخر يقع في منتصف الطريق الفاصل بين الجلال الفني للشعر الغنائي وبين النثرية التي يستدعيها الأداء القصصي.

ومعلوم أن هناك مناهج متعددة لدراسة النص الأدبي. ويمكن إدراج مجمل تلك المناهج وجعلها في طريقتين رئيستين: الأولى: وهي الطريقة (التحليلية) أو ما يسمى بطرقة وصف الأدب من (الداخل). وفيها يلجأ الدارس إلى دراسة النص وتقويمه من غير أن يتعرض للتفاصيل الخارجية التي قد يكون لها أثرها الفاعل في النص أيضاً. ولهذا نجد الدارس في مثل هذه الطريقة مهمتها بدراسة تراكيب النص وعناصره المكونة له «كالسرد، الشخوص، الصورة،الأفكار،... الخ) أما الطريقة الثانية فهي الطريقة الوصفية التي تقوم على مبدأ دراسة

---

(1) تراجع البحوث والدراسات الخاصة بهذا الموضوع مثل (لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي) للدكتور نوري القيسي ، وبحث الدكتور محمود الجادر (ملامح السرد القصصي في القصيدة العربية قبل الإسلام). ورسالة الدكتوراه لبشرى الخطيب (القصة والحكاية في الشعر العربي). ورسالة الباحث حاكم حبيب للماجستير (ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام).

ووصف الأدب من (الخارج) وهي التي تعتمد على دراسة المؤثرات الخارجية في النص كحياة المؤلف وبيئته وظروفه وغير ذلك[1].

وقد أثرنا العمل بالطريقة الأولى واتخذناها منهجا لنا في عموم دراستنا هذه وهو الأمر الذي سنلجأ إليه في معرفة الجوانب الفنية أيضاً. ولكن من غير أن نكون أسارى النص فقط فننغلق دون المؤثرات التي قد تفيدنا.

بناء القصة الشعرية الأندلسية:

تكمن أهمية الوقوف على عناصر القصة في التعرف على الإبداع المتحقق لدى الشعراء الأندلسيين في مجال القصائد القصصية. فمن المسلم به أن القصيدة القصصية لا تخلو من بعض هذه العناصر بنسب متفاوتة. فتقيم عليها أداءها القصصي إلى الحد الذي لا يكون بوسع أحد إخراجها عن ذلك الإطار حتى وإن كانت خالية من بعض تلك العناصر والأركان.

إن ما بين أيدينا من شعر قصصي أندلسي يصح أن نطلق عليه اسم (الأقاصيص الشعرية) من غير أن نتبسط كثيرا ولجعله منضويا كله تحت عنوان (القصة الشعرية) ولا يخفى لما لهذا الفرق في إطلاق المصطلح من أهمية في تحديد مفهوم النماذج التي جعلناها مادة لهذه الدراسة. ذلك إن (الأقصوصة) إنما تبنى على موجة واحدة الإيقاع من غير أن يكون لها تلك المساحة الزمانية أو المكانية الواسعة أو الحدث المتشعب المتداخل. في حين تعتمد القصة على سلسلة من الموجات المتدفقة والتي تنتظم أخيرا في وحدة كبيرة متكاملة[2].

وطبقا لهذا التعريف فإن مجمل ما وضعنا عليه اليد في شعر الأندلسيين مندرج تحت باب (الأقصوصة الشعرية) عدا بعض الاستثناءات التي تجاوزت مستوى الأقصوصة أو تقلصت فغدت مجرد إيماضة سردية بسيطة معتمدة على الحوار أحيانا.

ولقد اهتمت الجهود النقدية الحديثة بدراسة عناصر القصة وأركانها ولقد أسهبت تلك الجهود في تحديد تلك العناصر وتوضيحها. إلا إن بعضها لجأ إلى ضغط وتقليص بعض تلك العناصر وجعلها مندرجة كلها تحت أبعاد ثلاثة تصلح لكل واقع قصصي. وسنلجأ نحن إلى

---

(1) النقد التطبيقي والتحليلي: الدكتور عدنان خالد عبد الله:14.

(2) فن القصة: الدكتور محمد يوسف النجم:88.

اعتماد هذه الأبعاد في دراستنا فهي بقدر كونها مختصرة ومركزة فأنها تتصف بالشمول والسعة لكل عناصر القصة. وتلك الأبعاد كما أوردها الناقد المعاصر جيرار جينيت هي:

أ- الحكاية: وهي جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ما وتتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد لها تصرفاتها وردود أفعالها.

ب- السرد: وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي. وينتج عنها القص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب القصصي) والحكاية وهي (الملفوظ القصصي).

ج-الخطاب القصصي أو (النص) وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها[1].

لقد اشتملت هذه الأبعاد الثلاثة على جميع العناصر القصصية التي حددها وأشار إليها دارسو الأدب القصصي (كالحبكة) التي هي سلسلة الحوادث التي تجري في القصة مرتبطة فيما بينها برابط السببية[2]. والحكاية أو الحدث والشخصيات ثم السرد والأسلوب الذي يتبعه القاص في حكايته. والعناصر البيئية التي تضم مجموعة القوى والعوامل الثابتة والطارئة التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته. ويدخل ضمن تلك العناصر (المكان) بمظاهره الطبيعية وصوره المادية المختلفة[3]، و(الزمان) الذي يعد من أكثر العناصر التصاقا بالفن القصصي[4]. ومن ثم (اللغة) بوصفها الإطار العام الذي يقدم الفعل القصصي بوساطته.

وفي ظني إننا نستطيع تقصي كل تلك العناصر فيما بين أيدينا من شعر قصصي أندلسي إلا إننا لا نستطيع الوقوف طويلا عند عنصري (الزمان والمكان) لان وجودهما في القصائد القصصية لم يتعد حدود الإشارة المبسترة السريعة، فيكون ذكرهما أو عدمه غير ذي بال أو تأثير على البناء العام للقصة. يقول إبن أبي روح:

عرج (بوادي العسل) وقف عليه واسأل

(1) مدخل إلى نظرية القصة: سمير مرزوقي ، جميل شاكر: 73.

(2) فن القصة (النجم):63. دراسات في القصة العربية الحديثة (سلام:6.

(3) دراسات في القلصة العربية الحديثة:6.

(4) بناء الرواية: سيزا قاسم:26.

عــــن (ليلــــــة) قطعتهــــــا صـــــبحا بـــــرغم العــــــذل[1]

وقد يأتي ذكرهما على هيئة إشارة ليس فيها لفـظ الظرفيـة الزمانيـة أو المكانيـة بـل يميـل الشاعر إلى إيراد ما يدل به على هذه الظرفية. يقول إبن زيدون (إشارة للزمان):

زارنـــي بعـــد هجعـــة والثريـــا راحـــة تقـــدر الظـــلام بـــشبر[2]

ويقول إبن السراج المالقي(إشارة للمكان):

وســرب مــلاح مــرّ بــي وبــصاحبي ونحـــن علـــى مـــاء يـــذكرنا عـــدنا[3]

إن مثل هـذه في الإشـارة إلى (الزمـان أو المكـان) لم تخـدم الناحيـة الـسردية في القـصيدة الأندلسية كثيرا. إذ لم تكن غير تلميحات حول الزمن مبهمـة وتحديـدات جغرافيـة ضـيقة جـدا منعت الأحداث أن تتسع وحالت دون حرية تصرف الشخصيات.

عناصر القصة في الشعر الأندلسي:

أ-الحكاية، الحدث، الحبكة:

من الدارسين من يجعل لفظة الحكاية مرادفة للفظة (القصة) فيرى أن الحكاية عبـارة عـن هيكل وبنية مركبة معقدة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقـات الـتي تـربط بـين وظائفهـا المختلفـة ضمن مسار قصصي معين[4] في حين كانت الحكاية عند بعـضهم أحـد مظهـرين بميـزان العمـل القصصي فهو لا يجعلها تخرج عن إطار الأحداث المرويـة والشخـصيات المتحركـة وغيرهـا مـن العناصر التي تحاول محاكاة الواقع مع أنها لا تنتمـي إلى الحيـاة الحقيقيـة. وإنمـا إلى العـالم الخيـالي الذي يخلقه الفنان.

أما المظهر الثاني للقصة فيسميه (القول) ويعني به ذلك الجانب اللغوي المسجل بين دفـتي كتاب، وفيه تتجلى جوانب التنظيم والصياغة. وأكثر من التزم بهذا التقسيم ونادى به هـم دعـاة المناهج النقدية البنائية الذين لا يرون في القصة سوى هذا القول. ثم يشرعون في تحليـل العلاقـة

---

(1) رايات المبرزين:54. وينظر: المغرب 1: 366 ، ديوان الأمير أبي الربيع:49. نفح الطيب:5: 43.

(2) ديوان إبن زيدون:230.

(3) الذخيرة ق1 م2: 881 وينظر: الكتيبة الكامنة: 214.

(4) مدخل إلى نظرية القصة: 19.

بين (القول) و(الحكاية)[1]. في حين يذهب آخرون إلى أن القصة مهما كان نوعها فهي في حقيقتها ليست سوى نوع من الحكاية[2] وتتفرع عن هذا التعميم أمور كثيرة تكّون عند حسن سبكها وصياغتها الشكل النهائي للقصة. فالحكاية لا تخلو من (حدث) فهو لازم في أي قصة، وهي لا تقوم إلا به. و(الحدث) في أبسط تعريفاته (إقتران فعل بزمن[3]) فهو إذن ذو ركنين (الفعل) و (الزمن). ولكي نتمكن من بناء الحدث داخل القصة فيجب أن نرتب الفعل - الذي يعني مجموعة من الوقائع الجزئية المرتبطة والمنظمة على نحو خاص[4] - بحسب توالي صوره في الزمان[5].

غير أن دراستنا للمحات القصصية لدى الشعراء لا تسمح بتتبع كل هذه التقسيمات الدقيقة. لأن تلك اللمحات كانت من البساطة إلى الحد الذي يجعلها غير قابلة للقسمة على مثل هذه التحديدات. ولهذا فسوف لن ننساق وراء هذه التقسيمات كثيراً، وسنعمد إلى الأخذ بالصورة التي نجدها أشد تطابقا مع ما هو موجود لدينا من سرد شعري. وتلك الصورة لا تسمح لنا بالخروج عن الرأي القائل بأن الحكاية هي مرادفة للفظة (حدث). فهي عنصر من عناصر القصة وليست القصة كلها. وتلك الحكاية إذا ما أحسن سردها فهي التي ستقودنا إلى (الحبكة) التي تمثل الذروة في تصاعد الحدث داخل النص.

إن اللمحات السردية في الشعر الأندلسي خصوصا والعربي بصورة عامة ليست من السعة والتفرع والتداخل إلى الحد الذي يجعل مثل هذه التقسيمات واضحة فيها. إلا أننا نستطيع تحديد الخطوط العامة لهذا الموضوع. في أكثر النماذج التي اخترناها في دراستنا[6].

فالحدث الذي تبرزه القصيدة الغزلية مثلا يكتسب ترتيبه من خلال صيغ الأفعال (الماضية منها بشكل خاص) التي يفتتح الشاعر بها مطالع أبياته:

وسنان ناولني مدامة طرفه   فشربتها وسمعت من طنبوره

---

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي: 406.

(2) فن القصة (النجم): 71.

(3) دراسات في القصة العربية الحديثة: 11.

(4) الأدب وفنونه (عز الدين إسماعيل): 159

(5) دراسات في القصة العربية الحديثة: 27.

(6) ينظر مثلا: ديوان إبن هانيء 393 ، المستدرك على ديوان الأعمى التطيلي 302. شعر الرمادي 73.

يـــدعو بلكنـــة بربـــري لم يـــزل ... يـــستف بالـــصحراء حـــب بريـــره

متقـــدم بمـــضائه، متلفـــع بردائـــه ... مـــــــتكلم في غـــــــيره

متنــــصب كالغـــصن إلا أنـــه ... يهتـــز مـــن أعجـــازه وصـــدوره

طارحتـــه كَلِمـــاً وكنـــت زعيمـــه ... غـــردا أحـــرك مـــنكبي لـــزميره

فمـــشى إلـــيَّ فثـــرت غـــير معفـــر ... كالليـــث مطـــرودا إلى يعفـــوره

وملكتـــه بـــالكف ملكـــة قـــادر ... فانـــصاع مـــؤتمرا لحكـــم أمـــيره

فقـــضيت مـــا لم أقـــض فيـــه بريبـــة ... يـــأبى العفـــاف وعـــصمتي بحـــضوره

لقد قسم إبن شهيد مقطوعته هذه على قسمين وكان الأول منهما (الأبيات الأربعة الأولى) بمثابة تمهيد ضروري لمعرفة شخصية ذلك الحبيب. أما القسم الآخر فقد جعله مختصا بتصوير الحدث الذي أراد عرضه علينا.

والذي يهمنا هو الإطلاع على الكيفية التي تم بموجبها بناء هذا الحدث فلقد اكتسب الترتيبان الموضوعي والزمني خاصيتهما التي أسهمت في توضيحه من غير أن يضطر الشاعر إلى الإطالة والاسترسال الزائد. ونلاحظ أيضاً أن الحدث في هذه المقطوعة كان بسيطا. فلم يتطور أو يتداخل أو يتصاعد إلى الحد الذي يخلق في القصة حبكة أو عقدة تستحوذ على إنتباه القارئ أو السامع ففي هذا النص لدينا حدث (حكاية) بسيط من غير أن يتصاعد أو تتفرع منه أحداث أخرى.

ولقد عرفت الحبكة على أنها مجموعة أحداث متصلة ومرتبطة تسير باتجاه معين[1]. وهناك من يجعلها وسيلة من وسائل بناء القصة فضلا عن كونها عنصرا من عناصرها. فيذهب إلى أن ما نسميه بالحبكة القصصية (ما هو إلا اختيار وتقديم وتأخير للحوادث)[2] وقد أطلق

---

(1) النقد التطبيقي والتحليلي:76.

(2) دراسات في القصة العربية الحديثة:13.

وارين وويلك على البنية السردية في المسرحية أو الرواية أو الحكاية اسم (العقدة) ويريدان بذلك (الحبكة)[1].

ولا اعتقد بوجود الحبكة بهذا المفهوم فيما بين أيدينا من شعر أندلسي. وإنما نلمس جهدا يبذله الشاعر لأجل شد إنتباه سامعيه عن طريق رسم الصور واختيار اللفظ الذي يؤطر تلك الصور، يقول إبن شهيد:

مـــر بـــي في فلـــك مـــن ربـــرب قمـــــر مبتــــــسم عـــــن شــــــنب
زينـــوا أعـــلاه بالـــدر كمـــا ثقّلـــــوا أســــــفله بالكثـــــب
فـــازدهتني أريحيـــات الـــصبا واســــتخفتني دواعـــــي طربـــــي
فتعرضـــت لتـــسليم لـــه فـــإذا التيـــــاه لا يعبـــــابي
قـــال:هـــذا العبـــد مـــن دلـــه مـــا لـــذي أمنـــه مـــن غـــضبي
ياظبـــا الحـــي خـــذي رأســـي لـــه فهـــو لا شـــك مـــن أهـــل الريـــب
فـــانبرت ألحاظـــه تطلـــبني وأنـــــا قـــــدامها في الهـــــرب
لـــو تراني وأنـــا ألطفـــه وأداريــــه مـــــداراة الـــــصبي
خلتـــه جبـــار قـــوم مـــردوا وأنـــا في لطـــف الـــوعظ نـــبي[2]

ولعلنا نجد في بعض أزجال إبن قزمان القصصية شيئا من آثار الحبكة التي نصت عليها الدراسات الحديثة. وقد أشرنا إليها[3] في مواضع سابقة.

بقي علينا أن نشير إلى طبيعة ونوع الأحداث التي تشتمل عليها القصيدة السردية الأندلسية. فمن خلال نظرنا في عموم الشعر القصصي لدى الأندلسيين نجد أن الصراع المولد

(1) نظرية الأدب:283.
(2) ديوان إبن شهيد:32. وينظر يحيى بن الحكم الغزال: 180 ، الذخيرة ق2 م2: 815.
(3) ينظر ديوان إبن قزمان: 580 ، وتنظر 576.

للأحداث صراع خارجي يدور بين الشخصيات التي تتحرك داخل القصيدة وعادة ما تكون أطراف الصراع ونتائجه شاخصة لا يجهد الشاعر في إيضاحها[1].

إلا أننا لا نعدم وجود بعض النماذج التي تبدو كأنها ذات صراع داخلي يعتلج في صدر الشاعر فقط على الرغم من وضوح و وجود أطراف الصراع الخارجية العادية. ولنضرب مثلا بمقطوعة احمد بن فرج الجياني:

وطائعة الوصال عففت عنها ... وما الشيطان فيها بالمطاع

بدت في الليل سافرة فباتت ... دياجي الليل سافرة القناع

وما من لحظة إلا وفيها ... إلى فتن القلوب بها دواع

فملكت النهى حجاب شوقي ... لأجرى في العفاف على طباعي

وبتُّ بها مبيت السغب يظمأ ... فيمنعه الكعام[2] عن الرضاع[3]

إن أطراف الصراع حاضرة (الشاعر والحبيبة) كما أن الحدث الطبيعي مهيأ ومعروف ومتوقع. إلا إن الصراع يتجه وجهة أخرى ليضع الشاعر في مواجهة مع نفسه فتحول بذلك من صراع خارجي إلى نوع من الصراع الداخلي مع النفس.

وأرى أن الشاعر قد أجاد في تجسيد طبيعة هذا الصراع شأنه شأن بقية الشعراء الذين عرضنا قصائدهم في مبحث (قصص العفة عند المقدرة).

نخلص من هذا إلى أن الحدث في القصيدة الأندلسية ذات المنحى القصصي موجود على الرغم من بساطته ومحدوديته. ووجوده هذا هو الذي أكسب تلك القصائد الغنائية سمتها القصصي الخاص والذي يميزها عن بقية أنواع الشعر.

---

(1) تنظر الذخيرة ق1 م2: 881 ، ق3 م2:876 ، والمغرب 1: 77.

(2) الكعام: غطاء يوضع على الضرع ليحول دون رضاعة الصغير منه.

(3) المغرب2: 56. وينظر ديوان الأعمى التطيلي 169.

ب-الشخصيات

تعد علاقة الشخصية بباقي عناصر القصة من أهم أنواع العلائق الهادفة إلى إقامة البناء القصصي وتحديد وجهته وإتمام الفعل فيه. حتى لقد قيل إن الشخصية ليست سوى تحديد للحادثة وان الحادثة ما هي إلا توضيح للشخصية[1].

ومن هذا المنطلق والفهم اللذين يمنحان الشخصية دورها المهم في العمل القصصي ذهب النقاد إلى أن الشخصية أهم عناصر الفن القصصي. بل هي العنصر الأول فيه[2] فهي تشدُّ اهتمام القارئ وتستحوذ على مشاعره وتستقطب انتباهه. وإذا ما أحسن المبدع خلق شخصياته ورسم الأدوار لها، ومنحها قدرا من الحرية في الحركة والتصرف فان عمله هذا سيؤدي في النهاية إلى إخراج عمل قصصي يشد إليه القارئ متوغلا في نفسيته ومثيرا تعاطفه أو نفوره.

ولعل الشخصية تبدو وبجلاء ووضوح في القصائد الشعرية ذات الأداء القصصي ولكن من غير أن يتوسع الشاعر فيما يتوسع فيه القاص في تصوير بعض التفاصيل المتعلقة بشخصيات قصصية ولاسيما الاهتمام بتفصيل الملامح الخارجية لها كالاسم والعمر والمهنة والعلاقات الاجتماعية وغير ذلك.

إلا أن الشاعر القصصي يهتم كثيرا بتفاصيل أفعال شخصياته بوصفها جزء من أجزاء التشخيص التي تكشف عن جوهر الشخصية وطبيعة علاقتها بغيرها من الشخصيات[3]. ولهذا نجد الشاعر في أغلب النماذج يركز على حركة شخصيته وفعلها. وبعد أن يمهد لهذا الفعل بوصف متأن حينا ومستعجل في أغلب الأحيان لبعض ما يتعلق بالملامح الخارجية لها. أو بما يتعلق بالبيئة والظرف المحيط بها. يقول الغزال راسما صورة إحدى شخصياته:

وأغيد لين الأعطاف رخص ... كحيل الطرف ذي عنق طويل
ترى ماء الشباب بوجنتيه ... يلوح كرونق السيف الصقيل
من أبناء الغطارف قيصري العمومة ... حين ينسب والخؤول

---

(1) نظرية الأدب (وارين و ويليك): 281.

(2) النقد التطبيقي والتحليلي: 67.

(3) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: عبد الله إبراهيم: 87.

كـــأن أديمـــه نـــصفا بنـــصف مـــن الـــذهب الـــدلاص أو الوذيـــل[1]
علـــى قـــد ســـواء لا قـــصير فتحقـــره ولا هـــو بالطويـــل
ولكـــن بـــين ذلـــك في اعتـــدال كغـــصن البـــان في قـــرب المـــسيل

وواضح أن الشاعر قد تمهل كثيرا في وصف محبوبته. ووقـف عنـد مزايـاه الخلقيـة وقفـة ليست بالقصيرة. ويبدو أنه كان يمهد بهذا الوصف لما سيحدث بينهما. حيث ينتقـل بعـد وقفتـه هذه ليقص علينا ما جرى بعد ذلك.

أتـــى يومـــا إلـــيَّ بـــزق خمـــر شمـــول الـــريح كالمـــسك الفتيـــل
ليـــشربها معـــي ويبيـــت عنـــدي فيثبـــت بيننـــا ودُّ الخليـــل[2]

ولتصوير الشخصيات هناك طريقتان. الأولى وهـي مـا تـسمى بطريقـة (الأخبـار) وهـي الأسلوب التقليدي القديم المتبع في آداب الأمم. أما الثانية في طريقة (الكشف أو العرض) الـتي يلجأ إليها القصاصون المعاصرون وفيها يـتم الغـوص في أعمـاق الشخـصية والبحـث في خبايـا دخيلتها[3]. فـإذا مـا عرضـنا الشخـصيات الـواردة في القـصص الـشعري الأندلـسي وجـدناها مرسومة على وفق الطريقة الأولى شأنها شأن بقية الآداب الإنـسانية القديمـة. فلـيس فيهـا ذلـك الاهتمام بتصوير خفايا النفس الذي نجده في الآداب الحديثة وبخاصة تلـك الـتي تتجـه اتجاهـات نفسية.

ولهذا فان حدود رسـم الشخـصية في القـصيدة الأندلـسية تتوقـف قريبـا عنـد الوصـف الخارجي، ولعل هذا الأمر يصدق في أكثر النماذج التي تعرضـنا لهـا في هـذا البحـث. وسـأكتفي بأبيات من مقطوعة مشهورة لإبن شهيد ألف فيها إحدى الأمهـات وفـد جـاءت بإبنهـا ليـتعلم على يد بعض المؤدبين. ويبدو جمال تلك المقطوعة في تصوير شخصية المرأة وملامحهـا الخارجيـة. وربما تطرق الشاعر إلى ذكر بعض الجوانب النفسية حينما أشار إلى خوف المرأة وترددها:

(1) الدلاص: البرّاق ، الوذيل: المجلو.
(2) يحيى بن الحكم الغزال 202 والقصيدة في فصول في الأدب الأندلسي: 190 وينظر الكتيبة الكامنة 291.

(3) النقد التطبيقي والتحليلي: 68.

وناظرة تحت طي القناع ... دعاها إلى الله والخير داع
سعت بإبنها تبتغي منزلا ... لوصل التبتل والانقطاع
فجاءت تهادي كمثل الرؤوم ... تراعي غزالا بأعلى يفاع
أتتنا تبختر في مشيها ... فحلت بوادٍ كثير السباع
وجالت بموضعنا جولة ... فحل الربيع بتلك البقاع
وريعت حذارا على طفلها ... فناديت يا هذه لا تراعي
غزالك تفرق منه الليوث ... وتنصاع منه كماة المصاع
فولت وللمسك من ذيلها ... على الأرض خط كخط الشجاع[1]

ويبدو أن ظن الشاعر كان منصرفا إلى مجون المشارقة وبخاصة النواسي منه حينما نظم المقطوعة. فلقد اختار إبن شهيد هذه الأبيات دون بقية شعره الماجن ليقرأها أمام شيطان أبي نواس وذلك في رسالته المعروفة (التوابع والزوابع) وفيها يذكر أن شيطان النواسي عندما استمع إلى هذه المقطوعة صاح بأعلى صوته (هذا والله شيء لم نلهمه نحن. ثم استدناني فدنوت فقبّل بين عيني)[2].

وربما ندت عن هذا بعض النماذج التي يمس الشاعر فيها الجوانب النفسية مساً رقيقا، حتى يصور الشخصية بإزاء موقف من المواقف وطريقة تصرفها وما يصدر عنها من ردود أفعال[3].

ويلاحظ أن التعبير عن الشخصية في القصيدة يأتي دائما بصيغة الضمير (وقفت، جاءت، زارني) ولعل سبب ذلك يعود إلى التركيز الذي تستدعيه طبيعة الشعر. وصعوبة الإشارة إلى الشخصية دائما بذكر اسمها.

---

(1) ديوان إبن شهيد:94.

(2) رسالة التوابع والزوابع: إبن شهيد الأندلسي تحقيق بطرس بستاني 150.

(3) ينظر ديوان يوسف الثالث ملك غرناطة:220 ، وديوان حازم قرطاجني 29.

ويبدو أن مسألة التعبير عن الشخصية بصيغة الضمير قد أصبحت أحد الأساليب البنائية التي يسعى لترسيخها بعض النقاد في أشد النماذج القصصية النثرية حداثة. فهذا الناقد جان ريكارد ويشير إلى هذه المسألة بقوله «إذا كنا نحرص على الشخصيات فيجب أن نقر بتحويلها إلى ضمائر»[1].

وفيما يتعلق بموضوع الشخصيات أيضاً. فان الشعر الأندلسي يتميز بظاهرة مهمة تشيع بين شعرائه. وتلك الظاهرة هي (التشخيص) ويعني «خلع صفات ما هو إنساني في الأغلب المعتاد على الأشياء المادية أو التصورات العقلية المجردة »[2]. وقد سخر الشعراء أقصى طاقاتهم الفنية في هذا المجال.

فكان التشخيص إحدى الوسائل التي تمكنوا من خلالها بث الحياة في شخصيات ميتة وجعلوا لها إحساسها وتفكيرها وتصرفها، كل ذلك كان يأتي على وفق صورة فنية بالغة الروعة.

لقد بلغ التشخيص على يد الشعراء الأندلسيين درجة من النفاذ لم تلمس مثيلا لها في مختلف عصور الشعر العربي. فخلفوا لنا في هذا المجال نماذج جميلة نستشعر من خلالها فعالية الحياة في الجمادات ومظاهر الطبيعة. ووشدوا ذلك كله بنفس إنساني عذب ورقيق. وقصيدة إبن خفاجة في الجبل واحدة من أروع الشواهد على ذلك. فضلا عن محاولات أخرى لا تقل جمالا عن محاولة إبن خفاجة من ذلك مقطوعة لمحمد بن اليسع (عاش في زمن الدولة العامرية) وكان له في بيته ورد يهديه إلى أحد القادة في كل موسم. وصادف أن غاب القائد في أحد مواسم الورد تلك فتأخر الورد في أغصانه إلى أن ذبل. فقال الشاعر في ذلك:

قال لي الورد وقد لاحظته في روضته

وهو قد أينع طيبا جمع الحسن لديه

أين مولاي الذي قد كنت تهديني إليه

قلت غاب العام فايأس أن ترى بين يديه

---

(1) قضايا الرواية الحديثة: جان ريكارد: ترجمة صالح الجهيم: 95.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: الدكتور جابر احمد عصفور: 287.

فبـــــدا يـــــذبل حتـــــى ظهـــــر الحـــــزن عليـــــه[1]

وتصادفنا في إحدى قصائد (إبن حصن الاشبيلي) شخصية طائر مرسومة بدقة فائقة. وقد أكسبها الشاعر نفسا إنسانيا عذبا وعميقا. حتى ليمكن القول إن شخصية الطائر كانت بمثابة (المعادل الموضوعي) لشخصية الشاعر. بسبب ذلك المستوى الممتاز من النفاذ الذي بلغه الشاعر في تصويرها. يبدأ إبن حصن قصيدته بقوله:

وما هـاجني إلا إبـن ورقـاء هـاتف ... علـى فـنن بـين الجزيـرة والنهـر

ومن ثم يسترسل في وصفه للحيوان ليمهد لإشراكه في الموقف الوجداني الذي يبتغي الحديث فيه. بعد أن اكسبه صورته الإنسانية الرقيقة. وهنا يحسن الشاعر في إظهار ردود فعل الطائر بإزاء ما يلمسه من أسى لدى الشاعر.

توسـد مـن فـرع الأراك أريكـة ... ومـال علـى طـي الجنـاح مـن النحـر

ولمـا رأى دمعـي مراقـا ارا بـه ... بكـائي فاسـتولى علـى الـورق النـفر

وحـثَّ جناحيـه وصـفّق طـائراً ... وطـار بقلـبي حيـث طـار ولا أدري[2]

إن ربط الشاعر صورة الطير بحالته النفسية لم يكن باعثا على التقليل من جمال الصورة وعلى العكس فقد كان دليلا على الصلة القوية التي تربط الشاعر بمحيطه فضلا عن أن المقطع الذي تحدث فيه عن أحاسيسه لم يكن سوى صورة موجزة قياسا بالصورة الوصفية المفصلة التي أحاط بها الطير[3].

لقد استحوذ تصوير الشخصية في القصيدة ذات السمة القصصية على اهتمام الشعراء. فلقد توقفوا عند شخصياتهم البشرية وغيرها. وحاولوا أن يرسموا لها الأطر التي تستطيع من خلالها أداء فعلها القصصي المحدد لها. ومهما كان شكل القصة داخل القصيدة من حيث الطول أو متانة الحدث أو تكامل العناصر القصصية. فان موضوع الشخصية كان من أشد العناصر التي حظيت برعاية الشعراء.

---

(1) جذوة المقتبس:97.

(2) عنوان المرقصات والمطربات: 80 وينظر ديوان إبن شهيد 42 ، ديوان حمديس 49.

(3) وصف الحيوان في الشعر الأندلسي:105.

3-السرد:

يقوم النسيج السردي في الأعمال القصصية على ركنيين أساسيين هما (فعل السرد) و(السارد). أما فعل السرد فله وظيفة بنائية مهمة تتمثل في تحديد جنس العمل الأدبي وتمييزه عن غيره.

والحقيقة إن أفلاطون هو أول من أثار مسألة دور السرد في تحديد جنس العمل الأدبي في كتابه الجمهورية عندما ما تطرق إلى موضوع (القص والمحاكاة) فهو يعرّف الشعر والأسطورة بأنها (قصّ الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلة) والقص قد يكون قصّا صرفاً أو محاكاة أو مزيجاً من الأسلوبين[1]. «وهذا التميز يقوم في الواقع على التفرقة بين السرد والحوار. فإذا نقل الكلمات في إطار السرد فانه يقص قصا صرفا. وبالتالي فإن المسرحية محاكاة صرفة والشعر قص صرف والملحمة مزج بين الأسلوبين[2].

وما دمنا لا نمتلك المصادر التي تبحث في موضوع السرد فلا بأس في أن نستعرض بعض ما جاء بالسرد في القصة النثرية لنأخذ منهما ما يمكن أن ينفعنا في دراستنا للسرد الشعري، ولنتعرف من خلال ذلك أيضاً على النواحي المتطابقة والمشتركة في كلا الجنسين (القصة الشعرية والقصة النثرية).

لقد قسم السرد إلى أنواع مختلفة. وكان هذا التقسيم يتم أما قياساً على عامل الزمن في العمل الأدبي. أو قياسا لنوعية السارد في ذلك العمل. وطبقا لذلك فقد وجدت للسرد (انطلاقا من المقياس الزمني) أشكال كثيرة هي:

1-**السرد التابع**: وهو الذي تروى من خلاله أحداث حصلت قبل زمن السرد. فيتم السرد عندئذ بصيغة الماضي. وهذا النوع من أكثر الأنواع التقليدية انتشارا. كما انه الصيغة الغالبة على أكثر النصوص الشعرية القصصية عند الأندلسيين. وأعني بها تلك القصائد التي تبدأ أبياتها بفعل ماض في أغلب الأحيان[3].

2-**السرد المتقدم**: وهو سرد استطلاعي يأتي دائما بصيغة المستقبل. وهو نادر في تاريخ الأدب.

---

(1) الجمهورية: افلاطون. ترجمة حنا خباز: 85.

(2) بناء الرواية (سيزا قاسم): 134.

(3) ينظر على سبيل المثال قصيدة إبن هانئ ديوانه 293 وقصيدة محمد بن سوار. الذخيرة ق2 م2: 815.

3-**السرد الآني**: وهو السرد الذي يأتي معاصرا لزمن الحكاية فيأتي دائما بصيغة الحاضر[1].

أما تقسيم السرد بحسب الموقف من طبيعة السارد فإنه يكون على نوعين رئيسين أحدهما أكثر شمولا من التفرعات المتعددة السابقة وهذان النوعان هما:

1-**السرد الموضوعي**: أو ما يسمى بـ (سرد الراوي العليم) ذلك إن السارد فيه هو الذي ينتخب الأحداث ويفسرها ويعللها. وهو الذي يعرض علينا الشخصيات ويجسد لنا صراعها ويصف وينتقل بين كل ذلك بحرية من غير أن يحدّ من تصرفه شيء. ويتميز أسلوب هذا السرد بتحكم وتيرة واحدة في بناء الشخصية والحدث دون تطور أو تغيير.

2-**السرد الذاتي**: وهو السرد الذي تتنوع فيه الأبنية وتتعدد الرؤى وفيه أيضاً تمتلك الشخصية نوعا من الحرية في الكشف عن نفسها ومواجهة القارئ مباشرة من غير تدخل قوي للسارد[2].

وإذا ما أردنا معرفة أي التقسيمين هو اقرب لطبيعة السرد الشعري الأندلسي لوجدنا إن (السرد الموضوعي) هو الذي ينطبق على ما لدينا من نصوص شعرية.

فالسارد في تلك النصوص «يمتلك حرية الحركة والتنقل بين مختلف عوالم الشخصية القصصية وله قدرة على رؤية وإخبار وحجب ما يراه ويسمعه القارئ»[3].

ولقد مرت بنا قصيدة أبي الالبيري التي نبه بها (باديس) وصنهاجة جميعا لما يفعله الوزير اليهودي إبن النغريله. ومالقي المسلمون على يده ويد اليهود من إذى. وفيها يبدو دور السارد العليم بكل شيء يقول عن اليهود:

وقــد قــسموها واعمالهــا	فمــنهم بكــل مكــان لعــين
وهــم يقبــصون جباياتهــا	وهــم يخــصمون وهــم يقــضمون
وهــم يلبــسون رفيــع الكــساء	وأنــتم لا وضــعها لابــسون

(1) مدخل إلى نظرية القصة:96.

(2) البناء الفني لرواية الحرب في العراق:168.

(3) النقد التطبيقي والتحليلي: 86.

وياكـــــل غيرهـــــم درهمـــــا فيقـــــضي ويـــــدنون إذ يــــاكلون

وقـــــد ناهـــــضوكم إلى ربكـــــم فمـــــا تمنعـــــون ولاتنكـــــرون[1]

وعلى مثل هذا النسق كان الشاعر يقيم بناءه جاعلا من نفسه الرأوي العليم بكـل شـيء والذي له القدرة على عرض كل ما يريد من غير ان يحول بينه وبين ذلك حائل.

ولقد حددت للسرد وظائف مختلفة يخدم من خلالها النص ويساعد في تأدية المهمـة الـتي وجد من أجلـها. وفي الـشعر يعمـل الـسرد علـى زيـادة الفاعليـة التأثيريـة في العمـل الغنـائي. وسنستقرئ هنا وظائف السرد محاولين إيجاد تطبيقات لها فيما بين أيدينا من شعر أندلسي[2]:

1- حددت للسرد وظيفة التنسيق «التنظيم الـداخلي للخطـاب القصـصي» ولعـل هـذه الوظيفة البنائية المهمة هي واحدة من أهم الوظائف التي يتم بوسـاطتها إخـراج الـنص متكـاملا متينا للمتلقي. وهذه المسألة ناصعة الوضوح في النثر. أما في الشعر فلا يقل دور السرد في تحقيـق هذا الهدف عن دوره بالنسبة للنثر. ففي هذه القصيدة لأبي الحسن علي بـن الفـضل (ت657هـ) نجد التنسيق في ترتيب الحدث يتم من خلال عشرة أبيات فقط يحكى علينـا الـشاعر فيهـا حادثـة بسيطة مستغنيا عن جميع التفصيلات والزوائد التي قد تعتري القصيدة العادية:

وصـــاحبٍ حلـــو المـــزاح ممتـــع يحـــي الـــسرور ويميـــت الحزنـــا

أضـــحكنا لمـــا بـــدا مـــا بيننـــا محتجبـــا لقوســـه مـــضطغنا

يبـــدي لنـــا مـــا شـــاء مـــن تظـــرف ويزدهـــي برميـــه تمجنـــا

ويـــدعي التـــصميم في أغراضـــه ولـــو رمـــى بغـــداد أصـــمى عـــدنا

حتـــى تـــدلى طـــائر مـــن أيكـــة لم يبـــق إلا أن يقـــول هـــا أنـــا

قلنـــا لـــه قـــد أكثـــب الـــصيد فقـــم فارنـــا مـــن بعـــض مـــا حـــدثتنا

(1) ديوان أبي اسحق الألبيري 96- وقصة استيزار إبن التغريله والثورة عليه ومقتله موجودة في كتاب (التبيان أو مذكرات الأمير عبد الله) آخر ملوك بني زيري ت (483هـ) تحقيق ليفي بروفنسال ، 50-55.

(2) إعتمدنا في بحثنا لوظائف السرد على ما جاء في: مدخل إلى نظرية القصة 102.

فقـــام كـــسلان يمـــط حاجبـــا ويتمطـــى بـــين أيـــن ونـــى
وبينمـــا أوترهـــا وبينمـــا عـــادت تـــشظى في يديـــه إحنـــا
وعنـــدما رمـــى حمـــام أيكـــة أخطـــأه ومـــا أصـــاب الفننـــا
أســـتغفر الله لـــه إن لم يكـــن أطعمنـــا الـــصيد فقـــد أضـــحكنا[1]

لقد عمل السرد على ترتيب الحدث في القصيدة وتنسيق الفعل فيها من غير اضطرار للتوسع. فالحادثة جرت في متنزه أو بستان عقد فيه مجلس انس وصحبه. إلا أن الشاعر لم يتطرق إلى ذكر ذلك، ولم نشهد لديه أي تبسط أو وصف متأن كذلك الذي نجده في القصيدة العادية. بل اعتمد على الحدث الذي عمل الشاعر على عرضه وفق تسلسل سردي مبسط جميل.

2-كما جعلت للسرد «وظيفة إبلاغية» يتم من خلالها إيصال مغزى أخلاقي أو إنساني أو تحقيق هدف يرمي المبدع إلى إقامته وتنفيذه. ولعل القصيدة المنسوبة لبثينة بنت المعتمد بن عباد خير مثال على ذلك. فقد كانت بثينة نادرة الجمال. وقد سبيت مع من سبي من أفراد عائلتها أثر سقوط دولة أبيها في إشبيلية على يد الأمير المرابطي يوسف بن تاشفين. وغابت أخبارها عن والديها. وكان أحد تجار إشبيلية قد اشتراها على أنها جارية ووهبها لإبنه. فلما أراد الدخول عليها أمتنعت وأظهرت نسبها وقالت لا أحل لك إلا بعقد نكاح إن رضي أبي بذلك. وأشارت عليه بتوجيه كتاب من قبلها لأبيها وانتظرت جوابه. فكانت رسالتها هذه القصيدة:

اسمـــع كلامـــي واســـتمع لمقـــالتي فهـــي الـــسلوك بـــدت مـــن الأجيـــاد
لا تنكـــروا إنـــي ســـبيت وإنـــني بنـــت لملـــك مـــن بـــني عبـــاد
ملـــك عظـــيم قـــد تـــولى عـــصره وكـــذا الزمـــان يـــؤول للإفـــساد
لمـــا أراد الله فرقـــة شملنـــا وأذاقنـــا طعـــم الأســـى عـــن زاد
قـــام النفـــاق علـــى أبـــي في ملكـــه فـــدنا الفـــراق ولم يكـــن بمـــراد

---

(1) المغرب2:287.

فخرجــــت هاربــــة فحــــازني أمــــرؤ   لم يــــأتِ في أعجالــــه بــــسداد
إذ بــــاعني بيــــع العبيــــد فــــضمني   مــــن صــــانني إلا مــــن الإنكــــاد
وأرادنــــي لنكــــاح نجــــل طــــاهر   حــــسن الخلائــــق مــــن بــــني الأنجــــاد
ومــضى إليــك يــسوم رأيــك في الرضــى   ولأنــــت تنظــــر في طريــــق رشــــاد
فعــــساك يــــا ابــــتي تعــــرفني بــــه   إن كــــان ممــــن يرتجــــى لــــوداد
وعــــسى رميكيــــة الملــــوك بفــــضلها   تــــدعو لنــــا بــــاليمن والأســــعاد

فلما وصل شعرها إلى أبيها وهو أسير (بأغمات) سر هو وأمها سرورا عظيما واستجاب لطلبها وبارك زواجهما وأشهد على نفسه بعقد نكاحها وأنفذ لها رسالة كتب فيها:

بنــــيتي كــــوني بــــه بــــرة   فقــــد قــــضى الوقــــت بأســــعافه[1]

3-وللسرد أيضاً وظيفة (أنتباهيه) الغرض منها لفت أنتباه المتلقي إلى مسألة ما عن طريق توضيح لبس أو إزالة غموض يعتور تلك القضية من ذلك القصيدة التي وجهها المعتضد بن عباد إلى أبيه أبي القاسم. وفيها يعتذر عن قضية معينة محاولا أن يجعل من أسلوبه السردي طريقا يثير فيه أنتباه أبيه ليتقبل منه عذره[2].

وهكذا لو نظرنا في بقية الوظائف الأخرى لاستطعنا أن نجد لها أمثلتها التطبيقية في الشعر الأندلسي. فالوظيفة (الإفهامية أو التأثيرية) التي تهدف إلى دمج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه بما يقرأ أو يسمع هي هدف لكل النماذج التي استشهدنا بها في هذا البحث فهي وظيفة عامة يفيدنا أي نص مر بنا لنجعله مثالا عليها.

أما الوظيفة (الأنطباعية أو التعبيرية) التي يتبوأ فيها السارد المكانة المركزية في النص بوصفه بطلا من إبطاله فيعبر لنا عن أفكاره ومشاعره الخاصة. فإننا نجد أمثلة عليها في القصائد الغزلية على وجه خاص[3].

(1) قصيدة بثينة ورد أبيها عليها في نفح الطيب 4: 284.

(2) ديوان المعتضد بن عباد:109.

(3) ينظر مثلا: شعر الرمادي 127 ،إبن بقي:138 ، ديوان إبن الأبار: 95.

لقد عرضنا فيما مضى كل ما يتعلق بـ (فعل السرد) وبقي علينا النظر في الركن الثاني وهو (السارد) أو (الراوي). وهو بنية من بنيات النص شأنه شأن الشخصية والحدث والزمان والمكان وغيرها. وهو أسلوب تقديم المادة القصصية[1].

لقد شغل موضوع (السارد) ووجهة نظره في العمل القصصي (طريقة سرده للنتاج القصصي) بال نقاد القصة ودارسيها. وقد حاول بعضهم تحديد شكلين أساسيين من أشكال سرد النتاج القصصي:

الأول: يكون السارد فيه شخصا خارجا عن نطاق الحدث وفيه نجد التجرد الموضوعي التام عن الشخوص والأحداث (السارد الموضوعي).

والثاني: وفيه يكون السارد أحد شخوص العمل القصصي. فيقدم لنا تفسيره وفهمه للأحداث من خلال وجهة نظره الشخصية (السارد الذاتي)[2].

وحضور السارد في الحكاية يكون على نمطين، فهو إما أن يكون بطلاً من أبطال حكايته أو أن يكون له دور ثانوي كملاحظ أو شاهد[3].

فأين نضع السارد في القصيدة القصصية الأندلسية طبقا لهذه التحديدات ؟ للاجابة عن هذا التساؤل يمكننا أن نقول باطمئنان: إن السارد في الشعر الأندلسي يأتي متطابقا مع كلا الشكلين السابقين (الموضوعي والذاتي) فهو يروي تفاصيل كل شيء. ويتدخل في مروياته ورسم ملامح شخصياته وصنع الأحداث ووضع النتائج وفي أكثر الأحيان يكون هو بطلا لسرده. مثال ذلك قول أبي الوهب القرطبي:

أنا في حالتي التي قد تراني ... ان تأملت أحسن الناس حالا

منزلي حيث شئت من مستقر ... الأرض أسقى من الماء زلالا

ليس لي كسوة اخاف عليها ... من مغير ولا ترى لي مالا

أجعل الساعد اليمين وسادي ... ثم أثني إذا انقلبت شمالا[4]

... ...الخ

---

(1) بناء الرواية (سيزا):131.

(2) النقد التطبيقي والتحليلي: 85.

(3) مدخل إلى نظرية القصة: 102.

(4) مختارات من الشعر الأندلسي. جمعها وحققها أ.ر. نيكل:148.وينظر الذخيرة ق2 م1: 162. المستدرك على ديوان الأعمى التطيلي302 ، المطرب: 89 ، ديوان الصيب والجهام 648.

في حين يعمد إلى اختيار أسلوب الخطاب فيجرد من نفسه شاهدا على تصرف الشخصيات الأخرى. فيخاطبها مذكرا إياها بأفعالها. من ذلك قول أبي المنخل الشلبي (ت 560هـ) مادحاً الأمير الموحدي عبد المؤمن بن علي ويذكر معركة له مع النصارى بعد دخوله إلى الأندلس:

أتوكم يجرون الحديد سوابغا كأنهم البحر الغطامط قد عبا
وظنوا -وفي الظن الجهالة- إنهم يفلون من أجنادك الصارم العضبا
فلما تلاقيتم وبينت الوغى تولوا وقد طارت قلوبهم رعبا[1]
... ...الخ

إن تحديدنا لوظيفة السرد البنائية في الشعر الأندلسي على وفق هذه الصور يستتبع من ورائه مسألة مهمة تتعلق بأمور هي على صلة وثيقة بموضوع السرد. فالوصف والحوار طبقاً لتحديداتنا السابقة يفقدان دورهما بوصفهما (عناصر فنية) تدخل في تركيبة العمل القصصي. وتستجد لهما وظيفة بنائية عظيمة التأثير تتمثل في كونهما وسائل يستعين بها السرد في عملية بناء القصة الشاملة[2].

ولهذا فستتعامل مع كل منهما بوصفه وسيلة سردية لا بد لأي عمل سردي منه ليكتسب قدرات بنائية تضاف للقدرات التي توفرها له بقية العناصر. وعليه فإننا ستتناول بالتفصيل وسيلتي السرد هاتين لتتعرف على دورهما في بناء وإقامة الهيكل العام للقصيدة القصصية الأندلسية.

أ-:الوصف:

يمكن القول إن للوصف دورا مهما في إتمام عملية البناء القصصي فوظيفته لم تعد قاصرة على قدرته في تزيين النص أو في كونه خلفية تؤطر الأحداث والشخصيات فلقد منحته علاقته القوية بالسرد دورا مؤثرا يجعله طرفا مسؤولاً عن المشاركة في توضيح الحدث ورسم ملامح الشخصيات وتحديد الزمان والمكان وتهيئة ظروف الحكاية وعناصرها بصورة عامة.

(1) تاريخ المن بالإمامة: 142 ، وينظر ديوان الصيب والجهام: 253.
(2) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: 161.

والنص القصصي ينقسم في جملته إلى مقاطع وصفية وإلى حوار. غير أن الثنائية الأساسية تكون بين السرد والوصف. وهناك من يدخل بين الاثنين فلا يجد فرقا في المعنى والأداء بين السرد والوصف[1]. إلا أن الوظيفة الرئيسة لكل منهما تقتضي أن تتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة. إلا أننا كثيراً ما نلمس نوعا من التداخل بين السرد والوصف ليتشكل عنهما ما يمكن أن يسمى بـ (الصورة السردية) وهي الصورة التي تبدو فيها الأشياء متحركة تمام الحركة[2].

وبهذا يكون لنا الحق في اعتماد الصور التي درسناها فيما عرضنا له من نصوص شعرية أندلسية لأنها في حقيقتها قائمة في بنائها على أساس التداخل بين السرد والوصف. الذي يؤلف لنا (الصورة السردية). ولننظر في الصور الآتية التي ترد في مقطوعة لأبي زكريا بن هذيل (أحد أشياخ لسان الدين بن الخطيب:

نام طفل النبت في حجر النعامى ... لاهتزاز الطل في مهد الخزامى

وسما الوسمي أغصان النقا ... فهوت تلثم أفواه الندامى

كحل الفجر لهم حسن الدجى ... وغدا في وجنة الصبح لثاما

تحسب البدر محيا ثملا ... قد سقته راحة الصبح مداما

حوله الزهر كؤوس قد غدت ... مسكة الليل عليهن ختاما[3]

ويذهب بعض الباحثين إلى أن للعنصر الوصفي وظيفتين أساسيتين يداخل النص القصصي. أولهما: وظيفة تجميلية والثانية وظيفة ذات طبيعة تفسيرية رمزية فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف كل ما يتعلق بهم وببيئتهم فإنها في الوقت نفسه تعمل على كشف تركيبهم النفسي وتبرره أيضاً[4].

---

(1) بناء الرواية (سيزا قاسم): 134.

(2) م.ن:82.

(3) نفح الطيب 5: 490 وتنظر للغرض نفسه ص 496.

(4) نظرية البنائية في النقد:440.

أما الغربيون فقد منحوا الوصف أهمية كبرى حتى غدا التعبير عندهم لا يعدوا أسلوبين اثنين هما (الوصف والقصص) وكانت نظرتهم إلى ذلك تنطلق من قولهم إن الوصف وثيق الصلة بالقص. وإن بعض الموضوعات يتحد فيها الوصف والقص وتمتزج عناصرهما امتزاجا يصعب معه القول أي الفنين قد تسلط على صاحبه فوصف الحدث ووصف الظاهرة والمنظر الطبيعي يضطر الواصف أحيانا إلى تتبع المنظر في وصفه وهو يتغير ويتبدل حتى يختلط الأمر إلى الحد الذي لا يدرى فيه أتوضع في باب القصص لان عنصر القصة هو الغالب عليها ؟ أو توضع في باب الوصف لان عنصر الوصف طاغ عليها ؟[1]. وأحيانا يدخل الحوار طرفاً ثالثاً فربما أمال كفة الجانب القصصي على الرغم من سريان الوصف في القصيدة. يقول أبو الوليد محمد بن حزم في قصيدة غزلية بعد أن وصف لنا المكان الذي كان يفترشه مع حبيبه والراح بينهما:

حتى إذا ضرب الظلام رواقه ... وخشيت فيه طوارق الحدثان
ملنا نؤمل غير ذلك منزلا ... والراح تقصر خطوه فيداني
ثم احتللنا والوشاة بمعزل ... وقد التقت في جفنهِ سنتان
والبدر يرميني بمقلة حاسد ... لو يستطيع لكان حيث يراني
حتى إذا نشر السرور بساطهُ ... وطوى بساط شكيتي لأواني
أهوى يقبل راحتي توددا ... ويشد عقد بنانه ببناني
ويقل إشفاقا عليَّ ورحمة ... متلجلج الألفاظ بعد بيان
هاك اغتنمها من زمانك خلسة ... تشفى غليل فؤادك الهيمان
فلثمت فاه والتزمت عناقه ... والليل مشتمل على الكتمان[2]

---

(1) الوصف في شعر العراق في القرنين الثالث والرابع الهجريين: الدكتور جميل سعيد:12.
(2) الذخيرة ق2 م2: 601. وتنظر الصفحات 602 ، 603.

فالمنحى السردي في هذا النص يعتمد على الوسيلتين الرئيستين (الوصف والحوار) إلا أنه لم يكن ليفصل بين هذه النواحي فصلا عنيفا بحيث يترك كل وأحد منهما مشتتا لوحده. وإنما عمل التداخل الذي يجمع بينهما على إقامة النص على وفق صور متتابعة مرصوصة بمتانة بحسب تسلسل الحدث الذي أوضحه لنا السرد. ومن تلك الصور قوله (حتى ضرب الظلام رواقه، البدر يرميني بمقلة حاسد، حتى إذا نشر السرور بساطه). فالوصف يرتبط بالسرد هنا ارتباطا قويا ليمنحنا هذه الصور السردية التي تعمل على إتمام عملية البناء. ثم جاء الحوار الذي لم يعتمد على لازمة (قال وقلت) بل عرض علينا عرضا ضمنيا مع السرد. فكان له الدور الواضح في رسم خاتمة الحدث في هذا النص.

ب-الحوار:

إن جعل الحوار الوسيلة الثانية من وسائل السرد يفرض عليه مجموعة وظائف يمنحها للنص القصصي. فالحوار يسهم في تنامي الحدث وتوضيحه، كما إن وسيلة كشف قوية عن خبايا الشخصيات وما تخفيه من مشاعر قد لا يستطيع الوصف الوقوف عليها وهو يتناول الملامح الخارجية. وأثر ذلك في تصاعد الحدث وتطوره وصولا إلى الخاتمة.

لقد رسمت الدراسات الحديثة طريقتين لكتابة القصة القائمة على الحوار الأولى وهي طريقة (المشهد) والثانية وتعرف بطريقة (الملخص). والمشهد هو الطريقة الدرامية التي تقوم على الحوار بالدرجة الأولى. أما الملخص فهو الأسلوب الذي يعتمد على السرد. والقصة (سرد درامي) فلا هي بالمشهد كليا ولا الملخص كليا ولكنها (مشهد وملخص) وبتعبير آخر (سرد وحوار) ولو كانت كلها مشهداً فإنها ستصبح مسرحية. وإذا ما كانت كلها ملخصا فإنها تصبح موجزا مختصرا[1].

ومن الباحثين من يجد في الحوار حيوية أكثر من الوصف ولهذا فهو يعده من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات وتطوير الأحداث. وأحداث نوع من المتعة داخل العمل القصصي. إلا أن دوره الرئيسي يبقى في رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وعواطفها وشعورها الباطن تجاه الأحداث أو الشخصيات الأخرى في القصة[2].

---

(1) (بناء المشهد الروائي): ليون سرميليان: ترجمة فاضل ثامر. مجلة الثقافة الأجنبية العدد (3) السنة (7) لسنة 1987 ص 78.

(2) دراسات في القصة العربية الحديثة:35.

والحوار الفني «عبارة عن حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب»[1]. في حين تتلخص النظرية التي يقوم عليها (الحوار الشعري) في انه وسيلة شكلية للنفاذ إلى جوهر الأشياء. فغرضه طبقا لهذا التعريف يمكن أن يلخص في انه ليس (حكاية محادثة) بل (توصيل جوهرها)[2]. الأمر الذي يفسر لنا سبب التركيز –المخل–الذي يعتور المحاورة الشعرية أحيانا.

وتحفل القصيدة العربية القديمة ـ ذات الأداء القصصي ـ بالحوار منذ أقدم نماذجها. وهو على الرغم من بساطته فانه يمثل نفسا قصصيا ويرسم ملامح توجهات قصصية ربما كانت صورا لتيارات لم تبرز بشكل واضح فيما وصل إلينا من شعر[3].

وتطالعنا في الشعر الأندلسي قصائد ومقطعات قصصية تعتمد في أدائها القصصي على الحوار بالدرجة الأولى. وقبل أن نستعرض بعض تلك النماذج لا بُدَّ لنا من الوقوف على بعض وظائف الحوار في العمل القصصي عموما لنجعل منها مقياسا نعرض عليه النتاج الأندلسي.

يرى جارلس مورجان إن للحوار ثلاثة استعمالات أساسية هي (تطوير القصة) و(تصوير الشخصية) و(خلق الجو أو الحالة)[4].فهل نحن واجدون في الشعر السردي الأندلسي استخدامات للحوار تقترب من بعض هذه الاستعمالات ؟.

والواقع إننا نقع على قصائد كثيرة تعتمد على الحوار في إقامة بنيتها القصصية وهي على الرغم من فكرتها البسيطة إلا أنها سرعان ما تتطور عن طريق الحوار لتصبح حدثا متكاملا مع بساطة ومحدودية الفعل فيها. ونلمس مثل هذا في إحدى قصائد الشاعر إبن سهل الذي قضى شطرا كبيرا من حياته يتعشق فتى يقال له موسى. وقد بنى قصيدته هذه على فكرة بسيطة تضمنتها حوارية له مع عواذله، ينطلق بعدها إلى تصوير فعل من الأفعال الغرامية التي كانت تحدث له مع حبيبة:

ويعذلني العواذل فيه جهلا   عزيز ما يقول العاذلان

---

(1) المصطلح في الأدب الغربي:53.

(2) الكاتب وعالمه: 283-284.

(3) لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي: الدكتور نوري حمودي القيسي: 33.

(4) الكاتب وعالمه:268. وتنظر هذه الاستخدامات أيضاً في: فن القصة (النجم) 118،والنقد التطبيقي والتحليلي:71.

فقالوا: عبد موسى، قلت حقا فقالوا: كيف ذا؟قلت اشتراني
فقالوا: هل عليك بذا ظهير فقلت نعم علي وشاهدانِ
فقالوا: هل رضيت تكون عبداً لقد عرّضت نفسك للهوانِ
فقلت: نعم. أنا عبد ذليل لمن أهوى فخلوني وشأني
بنفسي من يفدّيني بنفسي جعلت فداه لما ان فداني
سألتك حاجة ان تقضها لي فقال نعم قضيت.وحاجتان
فقلت: أشم من خديك وردا فقال: وما تضم الوجنتان
فقلت: أخاف صدغك أن يراني وما أنا من لحظاك في أمان
فقال: أعاشق ويخاف رميا جبنت وما عهدتك بالجبان
كذاك الصب يعذر كل صب تحكّم ما تشاء وفي ضماني[1]

لقد أعلنت الشخصيات عن نفسها في هذا النص إعلانا سافرا ولذلك لم يكن للحوار فضل الكشف عن حقيقة دخائلها. وإنما طور الشاعر محاورته فيعرض علينا فعلا غراميا حسيا من خلال لازمة (قلت وقال)[2].

ويبدو دور الحوار في الكشف عن حقيقة الشخصية في قصيدة غزلية لإبن حزم يقول فيها:

يقول لي الطبيب بغير علم تداو فأنت يا هذا عليل
... ...
فقلت له أبنْ عني قليلا فلا والله تعرف ما تقول

---

(1) ديوان إبن سهل الأندلسي: قدم له الدكتور إحسان عباس 220..

(2) هناك قصائد حوارية كثيرة قصد الشاعر فيها الافصاح عن حدث معين ينتظر مثلا مختارات نيكل: 54، الذخيرة ق3 م2: 772.

فقـــال: أرى نحـــولا زاد وجـــدا وعلّتـــك الـــتي تـــشكو ذبـــول

فقلـــت لـــه: الـــذبول تعـــل منـــه الجـــوارح وهـــي حمـــى تـــستحيل

فقـــال أرى التفاتـــا وارتقابـــا وأفكـــارا وصـــمتا لا يـــزول

وأحـــسب أنهـــا الـــسوداء فـــانظر لنفـــسك أنهـــا عـــرض ثقيـــل

فقلـــت لـــه: كلامـــك ذا محـــال فمـــا للـــدمع مـــن عـــيني يـــسيل

فـــأطرق باهتـــا ممـــا أراه إلا في مثـــل ذا بهـــت النبيـــل[1]

لقد حاول إبن حزم من خلال هذه المحاورة مع الطبيب أن يؤكد لنا اعتلال صحته إلا أنه يشير إلى أن ذلك ليس من مرض معين أو معروف. فداؤه هو العشق الذي يتسلل إلى الإنسان فيتركه مضنى مسهدا عليلا من غير علة واضحة. فكان نقاشه مع طبيبه فرصة حاول من خلالها أن يقول ما يريد قوله عن نفسه وحالته.

ومن خلال الحوار أيضاً نجد نماذج قصد الشعراء من خلالها رسم الأجواء العامة للحدث الذي اضطلعت قصائدهم أو مقطوعاتهم بروايته. وقد يضطر الشاعر في بعض هذه النماذج سرد أجزاء ما دار في هذا الحدث. من ذلك مقطوعة أبي عمران موسى الطرياني (كان حيا في زمن إبن سعيد) التي يرسم لنا فيها من خلال الحوار الظروف والوضع العام الذي يغلف حدث قصيدته من خلال سرد بعض اللفتات واللمحات الصغيرة:

شـــكوت لهـــا الغـــرام عـــسى رضـــاها يـــريني بعـــد شـــقوتي النجاحـــا

فقالـــت لـــي: إذا مـــا الليـــل أرخـــى ســـتائره فـــسل عـــني البطاحـــا

فيممـــت البطـــاح ولا دليـــل ســـوى عـــرف تـــضمنه الرياحـــا

فقالـــت ثم: فقلـــت أمثـــل طـــرفي ينـــام وقـــد رأى ذلـــك الـــسماحا

فقالـــت: بـــل تنـــاوم إن وجهـــي إذا اســـتيقظت يـــذكرك الـــصباحا

(1) طوق الحمامة:169 ، ولنفس الغرض ينظر: زاد المسافر:143.

فتمسي طول ليلك في عذاب تراع وما صباح الروع لاحا[1]

وقد يكشف الحوار عن شخصية صاحبه بطريقة تتخذ من الإطار اللغوي وسيلة لذلك الكشف. ففي المحاورات العادية يتم استخدام الفعل (قال) بصيغة المبني للمعلوم إلا أن الحوارات التي نجدها في قصائد الشعراء العميان تميل إلى استخدام هذا الفعل بصيغة المبني للمجهول. وجدنا ذلك في قصيدة الأعمى التطيلي التي تعرضنا لدراستها في فصل سابق[2]، ويرد أيضاً في مقطوعة هي في غاية العذوبة للشاعر الأعمى أبي عبد الله بن الفراء مطلعها:

قيل لي قد تبدلا فاسلُ عنه كما سلا[3]

وقد لا يعمد الشاعر إلى تكرار (قال وقلت) أو تصريفاتها ليدلل على أن ما يعرضه علينا هو مشهد حواري. ولكنه قد يعمد إلى الاكتفاء بلفظة (قال أو قالت) في بداية قصيدته أو مقطوعته ليلجأ بعد ذلك إلى السرد فيضمنه الأفكار التي أراد التعبير عنها عن طريق الحوار. وأكثر ما يجيء ذلك في القصائد التي يبتغي الشعراء منها عرض مغزى أو موقف أخلاقي أو إنساني. يقول الغزال معرضا بالشيب وتقدم الإنسان بالعمر:

قالت أحبك: قلت كاذبة غرّي بذا من ليس ينتقد

هذا كلام لست أقبله الشيخ ليس يحبه أحد

سيان قولك ذا وقولك إن الريح نعقدها فتنعقد

أو أن تقولي النار باردة أو أن تقولي الماء يتقد[4]

نخلص من هذا إلى أن استخدام الشعراء الأندلسيين للحوار في قصائدهم لم يجرِ كله وفق أسلوب (القول والرد عليه) فقط. وإنما كانوا يتخذون منه أحيانا وسيلة تعمل إلى حد ما على

(1) المغرب1:294.
(2) ينظر المستدرك على ديوان الأعمى التطيلي: 302.
(3) نفح الطيب 3:382.
(4) يحيى بن الحكم الغزال: 188 ، والمقطوعة في فصول في الأدب الأندلسي 180 ، وللغزال مقطوعة أخرى من هذا النوع وهي في المصدر الذي ذكره أولا في الصفحة:192 وفي الثاني في الصفحة:183.

إيضاح الحدث وكشف الشخصيات وتعرية ما تنطوي عليه سرائر المتحاورين. وهم بذلك قد قاربوا أو مسوا بعض الاستخدامات المألوفة للحوار في الأعمال القصصية النثرية.

بناء القصيدة القصصية الأندلسية:

هل يختلف البناء في القصيدة عن غيره من الأبنية في سائر أنواع الشعر الأخرى ؟ حينما نبحث عن الإجابة عن هذا السؤال علينا أن نكتفي بالوقوف عند حدود الأدب العربي فحسب لأننا قد ندخل في تعقيدات ومدخلات قد لا نحتاجها كثيرا فيما لو ملنا إلى دراسة هذه القضية في الأدب الغربي بسبب تعدد الأجناس الأدبية وتنوعها فيه.

أما الشعر العربي القديم فانه يكاد ينحصر في إطار الفن الغنائي على الرغم من تعدد أغراضه. وقد اشرنا إلى هذه المسألة وما يتعلق بها في التمهيد لهذه الدراسة. ولقد ذكرنا أن ما نتطرق إليه في هذه الدراسة من شعر يمكن له أن يعد خروجا على نطاق تلك الغنائية بدرجات متفاوتة وذلك بتوجهه نحو الموضوعية التي يوفرها الأداء القصصي للقصيدة.

والقصيدة العربية القديمة ذات بنية معروفة لدى الدارسين بلوحاتها التي تشكل مفردات وحدتها الموضوعية. ولقد تعرضت هذه البنية لبعض التغيرات التي طرأت عليها بتوالي العصور الأدبية.

وقد ترك هذا التغيير أثره في الشعر الأندلسي بوصفه امتدادا للشعر العربي في المشرق. وقد مر بنا أن الشعر إنما نشا في الأندلس في الوقت الذي كان فيه تيار التجديد في المشرق قائما على أشده.

فقام الشعر في الأندلس مستندا إلى أصول وخصائص هذا التيار المجدد مع رغبة قوية في الاستفادة من مزايا الموروث القديم في بناء القصيدة. فكان الشعراء يعودون بين الحين والآخر إلى بعض صيغه القديمة فيمسونها تقليدا ومحاكاة بغرض إظهار قابلياتهم الفنية أو اللغوية تارة، وبقصد التعبير عن شعورهم العميق بقوة الأنتماء إلى الأصول والجذور الأولى تارة أخرى. ولهذا فإننا نلمس أثر هذين الاتجاهين (المقلد والمجدد) في القصائد السردية الأندلسية التي هي مدار بحثنا. ونعود إلى الإجابة عن السؤال الذي افتتحنا به هذا الموضوع فننظر في جهود القدامى التي أشارت إلى موضوع القص داخل الأثر الغنائي لنجد أن ثعلب (ت291هـ) قد ذهب إلى أن قواعد الشعر عند العرب هي: أمر ونهي وخبر واستخبار... ثم تتفرع هذه الأصول إلى مدح

ومراث واعتذار وتشبيه وتشبيب و اقتصاص و أخبار[1] ومفهوم أن ثعلب لا يعني بـ (اقتصار الأخبار) القصة الحقيقية أو الخيالية في الشعر. وإنما يعني الأخبار والحوادث التاريخية الموروثة التي قد يفيد منها الشاعر في إتمام بناء قصيدته. يؤكد لنا ذلك إن إبن طباطبا (ت322هـ) عندما أشار إلى مسألة (اقتصاص خبر) في الشعر فإنه عني الأمر نفسه لأنه استشهد بقصيدة الأعشى المبنية على حدث تأريخي (قصة السموأل) وهي:

كـن كالسموأل إذا طـاف الهمـام بـه   في جحفـل كزهـاء الليـل جـرار

يرى إن الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدابير يسلس معه القول ويطرد فيه المعنى، فيختار له ما يناسبه من الوزن الذي لا يضطره إلى الحشو والإفاضة الزائدة مما يخرج عن حدود الخبر المقصوص. وإذا خرج ذلك عن حدود طاقته واضطر للزيادة أو النقصان، جعل الألفاظ الزائدة غير خارجة عن جنس يقتضيه بل تكون للجو العام للقصة. ولهذا فهو يعلق على قصيدة الأعشى بقوله «فأستغشى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها لاشتمالها على الخبر بأوجز كلام وأبلغ حكاية وأحسن تأليف وألطف إيماء»[2]

إن استشهاد إبن طباطبا بقصيدة الأعشى يؤكد ما ذهبنا إليه من إن قدامى النقّاد إنما كانوا ينظرون إلى القصة الشعرية بوصفها الخبر والحادثة التاريخية فحسب غير أن يلغى ذلك إنهم قد يعنون غيرها ولكنهم لم يشيروا إلى ذلك صراحة. ولم يميزوا القصيدة القصصية عن غيرها من باقي الشعر بتسمية معينة أو حد خاص مما يجعلنا لا نقف على حقيقة موقفهم من موضوع القصة في الشعر.

ولقد أكد لنا حازم القرطاجني (ت684هـ) موقف النقاد هذا عندما أشار الحديث حول النقطة نفسها حينما استشهد بقصيدة الأعشى بوصفها (محاكاة) تامة لموضوع الفعل في قصة السموأل فقال مشيرا إليها «فهذه محاكاة ولو أخل بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالا لم تكن محاكاة ولكن إحالة محضة[3].

إن اقتصار جهود القدامى على الإشارة التاريخية فقط. وبهذا الشكل البسيط ـ حرمنا من التعرف على حقيقة موقف الموروث النقدي من موضوع القصة في الشعر فمعلوم إن حركة

(1) قواعد الشعر: ثعلب ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب:35.

(2) عيار الشعر: إبن طباطبا العلوي ـ تحقيق الدكتور طه الحاجري ، الدكتور محمد زغلول سلام ، ص 43.

(3) منهاج البلغاء: حازم القرطاجني: تحقيق محمد الحبيب إبن الخوجة:106.

الشعر العربي ومنذ أقدم بداياتها التي وصلت إلينا قد اهتمت بموضوع القصة داخل القصيدة ـ حتى وإن تم ذلك الأمر عفوياً ـ فكان أن توارث الشعراء أنماطا قصصية تكاد تتشابه من حيث مضامينها. فتحدثوا في قصص الحيوان. كما كان لهم إسهامهم في إيراد القصص التاريخية القديمة أو استلهام روح الأمثال في صياغة قصص أخرى[1].

واستمرت هذه الحركة بنسب متفاوتة واختلافات واضحة في المضامين خلال عصور الشعر الأخرى وبضمنها عصور الشعر الأندلسي. حيث أصبحنا نجد ميلا واضحا لدى الشعراء في إيراد أحداث قصص مروا بها فعلا أو وقائع قصص متخيله. فضلا عن إيرادهم لقسط من الموروث الذي وصل إليهم في مجال الحكاية الشعرية. فلم تعد الحكاية إذن عندهم قاصرة على الموروث التاريخي فقط. وإنما برز أثر جديد في صياغة هذه الأمور وهو جهد الشاعر في اختلاق أحداث جديدة مستنبطة من الواقع أو البيئة المحيطة به. وأصبحنا نجد إنماطا قصصية حدثت نتيجة لتخيل الشعراء حوادث وقعت لأبطال لا وجود لهم أو إنهم موجودون ولكن الأحداث التي دارت حولهم في القصة لم تحدث. أو إنها حدثت لهم ولكنها وضعت في القصة على أساس بلاغي فني الغرض منه إثارة المتعة الفنية لا غير[2].

وأجد بعد هذا التقديم إن من الأهمية بمكان دراسة البناء الفني في القصيدة القصصية التي وصلت إلينا نماذجها. لنتعرف على طبيعتها ولندرس ما يمكن إن يسجل فرقا بينها وبين القصيدة العادية. ولنطلع كذلك على الإبداع والتميز الذي حققه الشعراء الأندلسيون في هذا المجال.

أ-طول القصيدة:

أعار النقد العربي القديم مسألة الطول في القصيدة إهتماما ظاهراً. ولم يكن البحث قدامى النقاد في موضوع الطول والقصر عشوائيا. بل انه يفصح عن فهم دقيق لحقيقة الطول والقصر وموجباتها. كما إن الشعراء أنفسهم انقسموا إلى فريقين حول هذا الموضوع. كان الأول

---

(1) اختصت رسالة الدكتورة بشرى الخطيب (القصة والحكاية في الشعر العربي) ودراسة الباحث حاكم حبيب (ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل السلام) بدراسة اغلب هذه الإنماط.

(2) الفن القصص في القرآن الكريم ، محمد احمد خلف الله:136.

يفضل القصيدة القصيرة في أغراض الشعر كلها. في حين كان أصحاب الفريق الثاني يميلون إلى القصر في قصائد الهجاء فقط[1].

إلا إن الموضوعية المتأنية تفرز نتائج منطقية متعلقة بمسألة الطول ولم تكن هذه النظرة مختصة بالنقد الحديث فحسب. فقد أشار حازم القرطاجني إلى أن القصيدة تنقسم على ثلاثة أنواع. (مقصرات، متوسطات، مطولات) ويرى إن سبب هذا التفاوت عائد لأمرين (مضمون القصيدة) و(قدرة الشاعر على النظم[2]) وحديثاً نجد هربرت ريد ينص على أن لا قاعدة يمكن أن تتحكم بمسألة الطول في الشعر إلا إن (المضمون) هو الذي يفرضه أحيانا. فيجد إن ثمة أنواعا من القصائد يكون الطول لازما فيها بحكم موضوعاتها. مثل (الملحمة) و(الأناشيد الغنائية الطويلة) و(القصائد القصصية). ويؤكد على أن الشعر لا يفرض الطول بل إن المضمون القصصي هو الذي يدفع الشاعر إلى الالتزام به[3].

ويذهب الدكتور طه حسين إلى أن المعاني الغنائية في الشعر لا تحتمل الإطالة ويرى الأداء القصصي هو الذي يتطلب الإطالة ويفرضها أكثر من غيره[4].

وقد سبقت إشارتنا إلى تأكيد جازم على إن الشاعر إذا ما أراد أن يأتي بخبر أو قصة تاريخية في قصيدته فعليه أن لا يدع أمراً يتعلق بتلك القصة من غير أن يلم به ويذكره ليستكمل كل جوانب تلك الحكاية. لذا نجده يدعو إلى «استقصاء أجزاء الخبر المحاكى موالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها»[5]. وطبيعي أن يؤدي ذلك إلى الإطالة في القصيدة حتى تستطيع الإمساك بأطراف الحكاية المروية كلها.

نخلص من ذلك إلى أن الطول قد يكون ضرورة بنائية تحتاجه القصيدة القصصية لتتمكن من إتمام أدائها على الصورة المثلى. ولقد مرت بنا في أثناء هذه الدراسة قصائد طويلة تثبت صحة ما ذهبنا إليه[6].

---

(1) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف حسين بكار: 240-243.

(2) منهاج البلغاء:303.

(3) بناء القصيدة (بكار):252-254.

(4) من حديث الشعر والنثر:136.

(5) منهاج البلغاء:105.

(6) ينظر مثلا يحيى بن الحكم الغزال 180 ، شعر الرمادي 73 ، ديوان إبن دراج322 ،ديوان إبن هاني367 ، ديوان الجزاء السراقسطي (روضة المحاسن) 171 ، ديوان إبن قزمان 576 ،580، الذخيرة ق2 م2 ، 815.

غير إن الرغبة في التقليد قد تدفع الشعراء أحيانا إلى التطويل الذي يعود على القصيدة بنتائج ليست في صالحها، فقد يعمل الطول المفتعل على تفكيك مفاصل القصيدة. وتفتيت وحدتها العضوية والموضوعية ويتركها موزعة على أقسام أو لوحات مبعثرة لا رابط بينها غير الوزن والقافية الموحدة.

وفي ديوان أبي حيان الأندلسي يطالعنا نموذج من هذا النوع. وفيه يجمع أكثر من مشهد، وكل مشهد يقوم على هيكل سردي يعتمد على الوصف غير أنه لا يتصل بغيره من المشاهد الأخرى.

ويبدو إن هم الشاعر كان منصبا على مجاراة النموذج الموروث ليثبت ما لديه من قدرة فنية على النظم. ولهذا نجده يفتتح قصيدته بافتتاحية طللية مملة:

أهاجك ربع حائل الرسم دراسه — كوحي كتاب أضعف الخط دراسه

غدا موحشا بعد الأنيس ولم يكن — ليوحش ألا وهو قد بان آنسه

ثم يسترسل في وصف محبوب له وصفا تقليديا إلى أن يجد لنفسه منفذا مفتعلا يدلف من خلاله إلى موضوع أخر لا علاقة له بما قبله على الرغم من محاولة الشاعر المختلفة في إيجاد علاقة بين المشهدين. إذ ينتقل من وصف المحبوب إلى شرح قصة أسد جائع مع ثور وحشي هرم:

جميل كان الحسن خُيِّرَ فاغتدى — خصيصا به إذ لا نظير ينافسه

فللشمس ما تخفيه غرة وجهه — وللكتب ما تخفيه منه ملابسه

جرى فجرى الضرغام في اجماته — غدا وهو جهم الوجه أربد عابسه

براه الطوى حتى كأن زئيره — بعام وشبحا منه واراه رامسه

فمر به خيط من النخل أنت — سنا مقلة تدنو وصوتا يهامسه[1]

ففرت هواديها وأفرد قرهب — مذلق مدري مهلك من يراعسه[1]

---

(1) خيط من النخل: سرب من بقر الوحش.

اقامـا زمانـا وهـو قـد ضـبئت بـه بـراثن فيـه فهـو لاشـك فارسـه[2]

بافتـك منـه حـين يرنـو بقلـة تريـك الرضـا والمـوت فيـه ملابسـه

وواضح مدى التكلف في التشبيه الذي لجأ إليه الشاعر مدفوعا بدوافع تقليديه. ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف الصحراء ثم يصف بحرا وحصانا سريعا. إلى أن يبدأ بسرد ما جرى لـه مـع حبيب في مشهد لقاء غرامي لاه. يتحول بعدها إلى الحديث عن كلب صيد يطارد ثعلبا. وبعد كل هذه الانتقالات المفتقرة للصلة الموضوعية أو الفنية يعود ليقص علينا حكاية أخرى ليست بذات علاقة بما قبلها على الإطلاق.

وديـر بمومـاة قـصى عـن الـورى يـدل عليـه التـائهين نواقـسه

طرقـت وسـيد الخـرق يغـسل سـابغا وقـد راء قرنـا لا تـرأم مخالـسه[3]

فـأقعى قلـيلا ثـم يطفـر طامعـا فأعجلـه سـهم عـن القـصد حابـسه

وأوجرتـه خطيـة ثـم مخـذما لقـد قطعـت أوصـاله وكرادسـه

وكنـت بمـرأى ذوي الـدير فاغتـدى علـى راحـتي مـسحا ولثمـا قـساوسه

ارحـتهم مـن غاشـم كـان دأبـه إذايـتهم والظلـم يـردى ملابـسه[4]

والحقيقة إننا بإزاء هذا النص نقف أمام محاولة تقليدية مفككة لا تعرف بالضبط الدوافع التي حدت بالشاعر إلى المضي فيها. وربما كان هذا الدافع السبب في رص المشاهد في هذه القصيدة الواحد تلو الآخر من غير أدنى رابطة. مما زاد في طول النص واختفاء الوحدة الفنية والترابط العضوي فيه.

(1) القرهب الثور المسن أو الضخم ، ذلق السكين: حدده ، المدري: القرن ، رعس: أنتقى.

(2) ضبئت: لصقت.

(3) السيد الذئب:الخرقاء: الأرض الواسعة ذات الريح الشديدة.

(4) ديوان أبي حيان الأندلسي:211-221.

وبين يدينا نص أخر أقيم البناء فيه على وفق طريقة تتابع المشاهد التي لا رابط بينها. وهنا يظهر بوضوح دور التقليد وأثره في جعل الشاعر معتمدا على هذه الطريقة في بناء قصيدته. وهذا النص هو للشاعر يوسف بن هارون الرمادي، جعله في مقدمة قصيدة مديح موجهة إلى الأدب المشرقي أبي علي القالي حين وفد على الأندلس سنة(330هـ).

وواضح إن الشاعر إنما أراد إظهار مهاراته الشعرية ومقدرته أمام هذا المشرقي الزائر. ولم يكن البناء التقليدي في مقدمة الرمادي مقتصرا على تتابع المشاهد فحسب بل يرد كذلك في النسيج اللغوي الذي جعله إطارا لأفكاره[1].

وتتجلى مسألة الطول أيضاً في قصائد ذات بنىً من نوع أخر. ذلك أن هياكلها مبنية على أساس حدث وأحد يكون هو العمود الفقري في القصيدة والرابطة المشتركة بين بقية العناصر فيها. ولذلك جاءت هذه القصائد مستقلة بنفسها فلم تمل إلى التقليد الذي قد يفرض عليها نوعا من الوصاية فيجبرها على اتخاذ مقدمة أو استلهام مشهد من المشاهد القديمة. ويكون الطول في مثل هذه القصائد متناسبا مع طبيعة الحدث فيها. فنجدها مختصة بإيراد القصة التي نظمت لأجل إيصالها من غير مقدمة ومن دون أن تنفتح على غرض أخر. ولهذا كانت أقصر نسبيا من قصائد النوع الأول.

وفي هذا النموذج يكون هم الشاعر في عرض الحكاية من غير إفاضة أو زيادة تفضي بالنص إلى الترهل وتفكك المفاصل. وأكثر ما يكون هذا النوع في القصائد الذاتية التي يتحدث الشاعر فيها عن مغامرة بطولية[2]. أو قصة غرامية[3]. أو حينما يرغب في الإفصاح عن مشاعره وتداعياته وأفكاره بأسلوب سردي[4].

وخير من يمثل لنا هذا النموذج قصيدة لأبي عبد الله محمد بن عيسى الحميري. فهي مع طولها الظاهر إلا إننا لا نلمس زيادات أو إضافات خارجة عن الأفكار التي أراد الشاعر الإفصاح عنها كما إنها لم تتخذ مقدمة أو أي مظهر آخر من مظاهر التقليد. والقصيدة تحكى

---

(1) شعر الرمادي:111-117.

(2) ينظر ديوان إبن هانيء:393.

(3) ينظر المستدرك على ديوان الأعمى التطيلي:302.

(4) ديوان إبن خفاجة:215.

قصة مغامرة مع عدو مجهول ربما كان الموت أو الخوف. وبطلا الحكاية هما الشاعر وحصانة. وزمنها يستغرق ليلة كاملة. فكان الشاعر يتحرك ضمن جو موحش أحسن تصويره:

فلما التظى وجدى ترنم صاهلا فقلت أمثلي يشتكي الوجد سابح

تهيا لقطع البيد واعتسف السرى سيلقاك غيطان بها وضحاضح

فحمحم لو يسطيع نطقا لقال لي بمثلي تلقّى هذه وتكافح

...

وسرت فلا ألقى سوى الوحش نافرا وقد شردت عني الظباء السوانح

وق زأرت أسد تقحمت غيلها فقلت تعاوت إنها لنوابح

وكم طاف بي للجن من طائف لها فلم أصغ سمعا نحوها وهو صائح

...

وما زلت سرا في حشى الليل كأمنا إلى أن بدا من ناسم الصبح نافح

ومال الكرى بي ميلة سكنت بها على نصب الوعثاء مني الجوانح[1]

ومن هذا النوع أيضاً قصيدة لأبي الحسن بن زنباع (معاصر للفتح بن خاقان) اتخذ لها طابعا غزليا[2].

وتتجلى الوحدة الموضوعية في مثل هذا النوع. ويظهر الترابط الفني بين أجزائه إذ تعمل وحدة الحدث , وقلة المشاهد، وأساليب السرد، واختفاء مظاهر التقليد على تمتين الوحدة الموضوعية. ولهذا يصح القول في إن «القصائد الغنائية ذات العناصر القصصية أو الدرامية. تتحقق فيها الوحدة العضوية أكثر من غيرها[3] فالشاعر هناك لا يشتت أفكاره وصوره على

(1) الكتيبة الكامنة:159-160.

(2) قلائد العقيان:262.

(3) بناء القصيدة (بكار):324.

مشاهد متعددة لا رابط بينها. كما انه لا يضيع وسط لجة من الأحداث التي قد تتداخل ولكن من غير أن يوجد أي مبرر لتداخلها مما يولد الارتباك والتشتت داخل العمل.

إن الوحدة المتحققة في مثل هذا النمط تأتي أيضاً من إن الشاعر فيها لا ينظم قصيدته بيتا بيتا بل يبدعها قسما قسما. فتجيء قصيدته على شكل وثبات وفي كل وثبة فيها تنثال عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة[1].

أما النمط الثالث من إنماط البناء من حيث الطول فيبدو في (المقطوعات الشعرية)وعلى الرغم من قصر بعض المقطوعات أحيانا إلا أن المهارة الشعرية تضمنها أقصوصة تامة تعبر عن لحظة أو إيماءة عابرة. أو تشير إلى موقف إنساني أو تشرح فكرة معينة , ولهذا فأكثر ما تجيء تلك المقطوعات على هيئة الالتماعة السريعة التي تشرق بوهجها وسط جو قاتم.

وقد لا نجد في المقطوعة غير عنصر أو أكثر من عناصر القصة. إلا إننا لا نستطيع إهمالها لان أسلوبها السردي يشفع لها فيما لو أرادت الخروج على الطوق الغنائي.

ويبدو أن سأم الشعراء من التطويل الممل والزيادات الفضفاضة التي قد تلجا إليها القصيدة الطويلة هي التي دفعتهم إلى انتهاج هذا الأسلوب لأنه أسرع في الإفهام واخف في الحفظ ن كما إن لها وقعا عنيفا على الأفئدة والعقول.

وعندي إن تضمين المقطوعة التي قد لا تتجاوز الأبيات الثلاثة أحيانا موقفا إنسانيا أو أخلاقيا، أو تحميلها حادثة في أمر ما. عمل يتطلب من الشاعر قدرا غير قليل من الفن والمهارة. فالتركيز المطلوب فيها يستدعي قابلية على ضغط الأفكار والصور التي قد تتسع لها القصيدة الطويلة. كما تتجلى المهارة في اختيار الموضوعات التي غالبا ما تكون مضامينها مهمة:

ولائمة لي إذ رأتني مشمرا   أهرول في سبل الصبا خالع العذر

تقول تنبه ويك من رقدة الصبا   فقد دب صبح الشيب في غسق الشعر

فقلت لها كفي عن العتب واعلمي   بأن ألذ النوم إغفاءة الفجر[2]

فالأبيات الثلاثة السابقة ذات منحى قصصي واضح يتمثل في وجود الشخصية الرئيسة (الشاعر واللائمة) ثم في أسلوب الحوار الذي تم طرح الأفكار من خلاله. ونلاحظ مهارة

(1) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصته: مصطفى سويف 266.

(2) الصلة: إبن بشكوال: القسم الثاني436.

الشاعر في أنه لم يتجاوز حدود الفن الشعري على الرغم من محدودية مجال التعبير وطبيعة الموضوع الأخلاقية.

وقد يتوسع الشاعر في مقطوعته ليقص من خلالها وقائع حدث كامل من غير إفاضة أو استرسال فتجيء مقطوعته متلبسة رداء الأقصوصة المركزة المنظومة بأسلوب شعري فني جميل، فهذا أبو الحجاج يوسف بن عتبة الاشبيلي(ت636هـ) يقص علينا في مقطوعته ما جرى في لقاء غرامي:

أنجزت وعدي على غرر ... فقطعنا الليل بالسهر
في حديث لا يكدره ... مرُّ وسواس من الفكر
وكأني إذ أضاجعها ... بتُّ في روض الندى العطر
ودعتني للوداع فلم ... تبق من نفسي ولم تذر
قلت: ماذا السير في عجل ... وغراب الليل لم يطر
فانثنت كالغصن مشتملا ... بفنون النور والزهر
ثم قالت كل ذي غنج ... ودلال غير معتذر
قم فودّع غير منتقد ... قبل شوب الصفو بالكدر
فتعانقنا لفرقتنا ... ثم لا تسأل عن الخبر[1]

وصفوة القول إن أسلوب المقطوعات ذات المنحى القصصي شائع في الشعر الأندلسي شيوعا كبيراً. وقد خلف لنا الشعراء الأندلسيون على اختلاف عصورهم وطبقاتهم وقدراتهم كمّاً وفيراً وجميلاً من هذا الفن الشعري الجميل وفي جميع الأغراض والمواضيع[2].

---

(1) اختصار القدح المعلى:161.

(2) ينظر الحكم بين يحيى الغزال: 179، ديوان إبن حمديس 363 ، أبو الحسن الحصري القيرواني112، ديوان إبن الزقاق125، ديوان الرصافي البلنسي 106، المقتضب 79:119. نفح الطيب 4:160، 465.

ب-الصورة:

لقد اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة بموضوع الصورة إهتماماً متميزا ولعل سبب ذلك يعود لما لموضوع الصورة من أهمية فائقة في إتمام وتوصيل الخطاب الشعري وإظهاره بالمظهر العميق الممتع في الوقت نفسه.

ولقد بدأ الإهتمام الحقيقي بموضوع الصورة في النقد العربي أبان العقدين الأخيرين من هذا القرن على الرغم من إن للصورة بوصفها مصطلحا نقديا جذورا في النقد العربي القديم فهي عند الجاحظ «نسيج جمالي متقن تشترك في بنائه شاعرية الشاعر بمهارتها المتميزة فضلا عن عناصر البناء الشعري الأخرى... أما عند قدامه فهي الشكل الفني الجديد الذي يصاغ من مادة الشعر (أي من المعاني) فالشعر عنده هو الصورة. أي أن مقاييس جودة الشعر أو رداءته تكون على وفق جودة الصورة عند الشاعر أو رداءتها... والصورة عند عبد القاهر الجرجاني تعني روح العلاقة التركيبية ـ الدلالية في قدرة الشاعر على تصوير المعنى وصوغه»[1].

وعلى هذا فإن الصورة في التراث النقدي العربي تعني «قدرة الشاعر على استخدام اللغة استخداماً فنيا يدل على مهارته الإبداعية. ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي. فالصورة هي الوعاء الفني للغة الشعرية شكلا ومضمونا»[2].

أما عند الغربيين فقد اكتسب مصطلح الصورة دلالات اختلفت باختلاف المراحل النقدية التي مربها قبل أن يستقر بمفهومه الحالي في النقد الحديث. فهو في عصر النهضة الأدبية «النصف الأول من القرن السادس عشر إلى مطلع القرن السابع عشر» كان يعني المحسنات اللفظية أو ما يدل على الصورة البصرية بالدرجة الأولى. أما في أخريات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين فقد بدا المصطلح يستمد دلالاته من السياق الشعري. فأصبحت الصورة تعني الاستعمال الفني للغة المجازية في الشعر. وعدت عنصراً مهما من عناصر بناء القصيدة مما قلل إلى حد ما أو ألغى وظيفتها التزينية. وقد عرفت موسوعة (برنستون للشعر) الصورة على

---

(1) الصورة في القصيدة العراقية الحديثة (استقراء نقدي) الدكتور عناد غزوان: 83 – 85.

(2) الصورة في القصيدة العراقية الحديثة (استقراء نقدي) الدكتور عناد غزوان. مجلة الأقلام العددان المشتركان (1211) لسنة 1987 ص 83 – 85.

إنها «إعادة خلق إحساس أو شعور في العقل يتم بواسطة إدراك مادي... وبتعبير أدق فان الصورة في الاستعمال الأدبي تشير إلى الصور التي يتم تكوينها في العقل بواسطة اللغة»[1].

ولهذا عدت الصورة رسما قوامه الكلمات تعبيراً عن علاقة الصورة بالنسيج اللغوي[2] وهكذا أصبحت للمصطلح دلالة جديدة تعني التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى من خلال قدرة الشاعر في التعبير عن ذلك التفاعل بلغة شعرية مشحونة بطاقة انفعالية توفرها له المجازات والاستعارات والتشبيهات لأجل خلق الاستجابة بذلك التفاعل عند المتلقي. ولا يهم عندئذ نوع تلك الاستجابة سواء أكانت بصرية حسية أم معنوية تجريدية.

فإذا ما أضفنا إلى هذا الدلالة التراثية النقدية العربية التي تؤكد إسهام عنصري الصياغة وجودة السبك في تحقيق الحس الصوري فإن مصطلح الصورة سيستقر عندنا ليعني التأثير الذي يخلقه في أنفسنا التفاعل بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة[3].

ونحن إذ نأخذ بهذا المفهوم فإننا لا نستند كثيرا إلى الآراء التي تحصر الصورة ضمن إطار بلاغي فقط. فالصورة طبقا لما أوردناه قد تأتي خالية من المجاز فلا تعد كونها عبارات حقيقية الاستعمال. ومع ذلك فهي تشكل صورة فنية تشير إلى إمكانيات فنية خصبة[4].

وقد ذكرت الدراسات إنماطا متعددة للصورة تختلف باختلاف الهدف الذي ترمي إليه أو بحسب أسلوب تركيبها أو صياغتها. فهناك الصورة (البلاغية) و (البيانية) و (الذهنية) و (الرمزية)[5].

ومع كل ذلك فإن التراكم الصوري داخل القصيدة قد يكون ذا تأثير سيء فيما لو أهمل خلق التفاعل بين الصورة وعناصر البناء الأخرى. فالصورة «لا توجد في العمل الشعري وحدة

---

(1) (الصورة الفنية) بحث ترجمة الأستاذين الدكتور نايف العجلوني والدكتور خالد سعيد عن موسوعة برنستون للشعر. منشور في مجلة الثقافة الأجنبية العدد (2) السنة (8) لسنة 1988 ص22.

(2) الصورة الشعرية: سي دي لويس:21.

(3) الصورة في القصيدة العراقية الحديثة (بحث الدكتور عناد السابق):85-87.

(4) الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري: الدكتور علي البطل 25-31.

(5) ينظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (وهبه-المدرس) 127 ، وينظر بحث (الصورة الفنية) عن برنستون 22.

قائمة بذاتها لها أبعادها الجمالية الذاتية إلا أن يكون ذلك بحد ذاته لغرض ينبع من الموقف الشعري المتكامل فالصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني وينبغي أن تحلل في إطاره»[1]. كما أن الصورة ومهما بلغت من جمال ودقة فإنها لا تدل بذاتها على خصائص عبقرية أصيلة[2].

ولهذا فإن على الشاعر خلق حالة من التوافق والانسجام بين صوره وبين عناصره البنائية وأن لا يجعل الصور مجرد ظواهر تزينية لا ترتبط بما يحيطها من قدرات البناء الشعري الأخرى.

وهذا الأمر يدفعنا إلى البحث عن حقيقة الوظيفة التي تضطلع بها الصورة داخل العمل الفني. ومدى علاقة هذا الأمر بما نحن ندرسه من نواح قصصية في الشعري الأندلسي. لنتعرف من خلاله على المدى الذي بلغه الشعراء الأندلسيون في الإفادة من عنصر الصورة في بناء قصائدهم ذات المنحى القصصي. ولنقف كذلك على نوعية الصور التي برع الشعراء في رسمها أو تلك التي عنوا بترديدها أكثر من غيرها.

ولعل البحث في أهمية دور الصورة في الشعر كان من ابرز إهتمامات الدارسين والنقاد المحدثين. إذ نلمس لديهم اتفاقا تاما حول أهمية الصورة وخطورة دورها حتى أن بعض المناهج النقدية الحديثة ترى أن بنية المعنى في الشعر تتولد من صوره. ولهذا فهي لا تجد الصورة الشعرية حلية زائفة. بل إنها تدرسها على إنها جوهر فن الشعر[3]. في حين يرى آخرون أن الصورة الشعرية هي أعلى ما يرشح الشاعر للمجد. لأن الشعر إنما يكون شعرا بها إلى جانب الموسيقى[4]. ويرى (سي دي لويس) أنَّ الصورة حتى وإن كانت تزويقية أو ضحلة أو حتى مفتعلة فإن استخدامها الجيد يجعلها فعالة في عملية الخلق الشعري[5]. ولهذا نجده يشبه دور الصورة في القصيدة بسلسلة المرايا الموضوعة في زوايا مختلفة «بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل»[6].وهي تثير فينا الأنتباه

(1) جدلية الخفاء والتجلي: كمال أبو ديب:29.

(2) سيرة أدبية:256.

(3) نظرية البنائية في النقد:356.

(4) في الشعر الأوربي المعاصر: الدكتور عبد الرحمن بدوي:72.

(5) الصورة الشعرية (لويس):61.

(6) الصورة الشعرية (لويس): 90.

للمعنى وتجعلنا مستعدين لنتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به من خلال الطريقة التي نتبعها في عرضها لذلك المعنى[1].

وهناك من يرى أنَّ الصورة هي الإحساس الإنساني المستقر في الذاكرة والذي يرتبط بمشاعر أخرى. وعندما تخرج هذه المشاعر إلى حيز التجسيد فإنها تتخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت[2].

والصورة بعد ذلك هي عملية خلق واندماج بين النسق الحسي الذي يبدو في استخدام الألفاظ معماريا وزخرفيا وبلاغيا والنسق والذهني أو المعنوي الذي تسمو فيه الألفاظ المحسوسة إلى مستوى التأمل المعنوي[3]. وهناك من يضيف لهذه الوظيفة الدلالية وظيفة نفسية تمنح الصورة أهمية مضافة داخل القصيدة[4].

وللصورة بعد كل هذا دورها الفاعل في الكشف عن حالة المتكلم النسبية[5]. فللتعبير عن حالة الأرق التي يعاني منها إبن شرف نجده يرسم مجموعة من الصور التي يمهد بهذا لأحداث فعل غرامي:

مطل الليل بوعد الفلق　　　وتشكّى النجم طول الأرق

وَمَرَتْ ريح الصبا مسك الدجى　　　فاستعاد الروض طيب العبق

والاح الفجر خداً خجلا　　　جال من رشح الدجى في عرق[6]

مما يشير إلى أن الأداء القصصي في الشعر قد لا يحول دون أن يهتم الشاعر برسم صور معتمدة على الخيال وقائمة على الاستخدام الكلي لطاقة فنون البلاغة لأجل أن يكشف ويوضح ويفسر سلوك شخصياته أو ليبرر بعض أحداث حكايته أو يهيئ الأجواء لأحداث

---

(1) الصورة النفسية في التراث النقدي والبلاغي:398.
(2) التفسير النفسي للأدب: الدكتور عز الدين إسماعيل:71.
(3) التحليل النقدي والجمالي للأدب: الدكتور عناد غزوان:89.
(4) جدلية الخفاء والتجلي:22.
(5) الصورة الفنية (عن موسوعة برنستون):31.
(6) الذخيرة ق3 م2:870 وينظر ديوان إبن زيدون:139.

مقبلة. حتى أنَّ المستشرق (غومس) كان يتهم الشعر الأندلسي بالإيغال في الخيال والإكثار من الصور التي تحمله بأثقال هي فوق ما يتحمله تركيبه وبناؤه[1].

غير إن مثل هذا الاتهام لا يخلو من مبالغة واضحة، ذلك أن كثرة الصور وشيوع الخيال لم يؤديا إلى تعقيد الشعر الأندلسي ولم يتسببا في استعصائه على الفهم «فالغالب على صور الأندلسيين وأخيلتهم أنها شفافة قلما تحجب فكره أو تستر معنى ومما زاد في روائها وبهجتها إنها صادرة في جملتها عن الحس ومستوحاة من البيئة الجميلة[2]. وإذا ما أردنا التعرف على طبيعة الصور في القصيدة فيتوجب علينا عدم إغفال التأثيرات البيئية بمختلف مظاهرها لنتعرف على دورها ومساهمتها في رسم تلك الصور فالبيئة ليست مجرد إطار بسيط محيط بالأدب فحسب[3].

إن ولع الشعراء الأندلسيين برسم وخلق الصور الشعرية التي جهدوا في جعل بعضها متميزا أو جديدا لهو دليل على سعة خيالهم وعمقه. فالصورة ترتبط بالخيال ارتباطا رئيسا لأنها هي أداته ووسيلته ومادته المهمة التي يمارس من خلالها فاعليته ونشاطه[4]. والخيال هو الذي يترجم الشعور ويجسده فيكون بمثابة غرفة التصوير المظلمة التي تحول الظلال الشعورية المموهة إلى صور ذات شكل وحدود ومعنى[5]. ولهذا فقد جعل الغربيون للخيال القدرة على الخلق من خلال تنظيراتهم النقدية في القرن الثامن عشر[6].

وقد تبين لنا من خلال هذه الدراسة إن القصص الواردة في الشعر الأندلسي هي من النوع الحقيقي المحتمل الحدوث. ولاحظنا أيضاً إن محدودية الأحداث وغلبة روح التقليد حالا دون انطلاق خيال الشعراء إلى آفاق رحبة وهو يسعى إلى صياغة تلك القصص. فأين يكمن دور الخيال إذن في مثل هذا النوع من الشعر ؟

---

(1) الشعر الأندلسي (غومس):6.

(2) الرمزية في الأدب العربي:272.

(3) الشعر والبيئة في الأندلس: الدكتور ميشال عاصي:11.

(4) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي:18.

(5) فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: ايليا حاوي:14.

(6) The Romantic Imagination:Johon Spencer Hill:89,173.

حينما نحاول الإجابة عن هذا السؤال نجد أن الخيال الشعري لدى الأندلسيين يظهر بجلاء من خلال تلك الصور المفردة أو المجتمعة التي يسعى الشاعر إلى تأطير قصيدته بها أو جعلها خلفيات تظهر عليها بوضوح أحداث القصة الشعرية التي يبغي سردها علينا. ولهذا السبب نجد أن خيالهم يقوم في معظمه على مبدأ الإفادة من معطيات الفنون البلاغية.

ولعل الاستعارة هي واحدة من أهم الفنون البلاغية التي قام علها خيال الشعراء الأندلسيين. والاستعارة من حيث المبدأ تقوم على وفق رؤية خيالية صرفه. فهي في أقدم تعريف ورد لها عند الجاحظ «تسمية الشيء بأسم غيره إذا قام مقامه»[1]. أما عند ثعلب فهي «أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه»[2]. وتطالعنا في الشعر الأندلسي عدد كبير من الصور التي تؤكد لنا سعة الخيال الأندلسي القائم على الاستعارة كقول إبن زيدون:

نلهوا بما يستميل العين من زهر ... جال الندى فيه حتى مال أعناقا

كأن أعينه إذ عاينت أرقي ... بكت لما بي فجال الدمع رقراقا[3]

وبيت إبن خفاجة:

وقد خلعت ليلا علينا يد الهوى ... رداء عناق مزقته يد الفجر[4]

وقول أدريس بن اليمان (ت488هـ).

ولما استمد الأفق من نور وجهها ... تقاصر باع الليل وهو طويل[5]

معلوم أيضاً مدى قوة العلاقة التي تربط بين الاستعارة والتشبيه بوصفه من أقدم صور البيان ووسائل الخيال[6] فعبد القاهر الجرجاني يرى أن الاستعارة «هي ضرب من التشبيه ونمط

---

(1) البيان والتبيين: الجاحظ: تحقيق عبد السلام هارون 1: 153.
(2) قواعد الشعر:57.
(3) ديوان إبن زيدون:129.
(4) ديوان إبن خفاجة:23.
(5) الذخيرة ق3م1:. وينظر الذخيرة ق3م2: 884، يحيى إبن الحكم الغزال:180 ، شعر الرمادي:127 ، ديوان إبن عبد ربه:49 ، إبن بقي133 ، ديوان إبن حيان 348.
(6) فنون بلاغية: الدكتور احمد مطلوب:27.

ونمط من التمثيل»[1] ولهذا فهو يعد التشبيه أصلا والاستعارة فرعا له أو صورة من صوره[2].

ومثلما جسد الشعراء الأندلسيون من خلال رسمهم للصورة المبنية على الاستعارة كذلك كان دأبهم في رسم الصور المبنية على التشبيه. وقد برعوا في رسمها مفردة ومجتمعة لتكون فيما بعد لوحة كاملة قائمة كلها على التشبيه فمثال قولهم في الصور المفردة بيت الأعمى التطيلي:

وقد رابه لمح من الصبح في الدجى كما لاح وسم الشيب في شعر الجعد[3]

وإذا كان تشبيه الشيب ببياض الصبح صورة تقليدية متوارثة فان صورة إبن وهبون في تشبيه العذار بالطريق تبدو مبتكرة كل الابتكار في الشعر الأندلسي على الأقل:

ومشت لحاظي في جوانب خده حتى أثرن بصفحتيه طريقا[4]

ومن باب الابتكار في هذا المجال ما نجده في صورة محمد بن سوار الأشوني مشبها سواد الليل:

وليل كهم العاشقين قميصه ركبت دياجيه ومركبه مر[5]

أما التشبيهات التي تنتظم لتشكل لوحة أو مشهدا من مشاهد القصيدة القصصية فقد اعتاد الشعراء أيضاً على الإهتمام بها وخلفوا لنا منها ذخيرة جميلة بعضها مبتكر والآخر يعتمد على ما جاء من ذلك في المورث كقول إبن سهل الأندلسي سالكا نهج المشارقة:

وما وجد أعرابية بان أهلها فحنت إلى بان الحجاز ورنده

إذا آنست نارا تكفل شوقها بنار قراه والدموع بورده

وان أوقد المصباح ظنته بارقا يضيء فهشت للسلام ورده

---

(1) أسرار البلاغة:20.

(2) م.ن:28.

(3) ديوان الأعمى التطيلي:32.

(4) الذخيرة ق1 م1: 147.

(5) الذخيرة ق2 م2:815 ، وينظر ديوان الصيب والجهام:649.

بأعظم من وجدي بموسى وإنما ... يرى أنني أذنبت ذنبا بوده[1]

إلا أن غالبية الصور التي تشيع لديهم في مثل هذه التشبيهات تنبثق من البيئة الأندلسية وتستند إلى مظاهرها وتستلهم كثيراً من مشاهدها ومؤثراتها. فهذا عبادة إبن ماء السماء يصف سحابه:

ولعوب عشقت روض الثرى ... فهي تأتيه على طول البعد

كمحب زار محبوبا له ... فتحلى للقاء واستعد

وإذا ما ودعت أبصرتها ... في نحول العاشق الصب الكمد[2]

ويميل النقد المعاصر إلى الاعتماد على الاستعارة أكثر من التشبيه لما تحققه الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة، ولما لها من قدرة على استلهام عدد من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية. الأمر الذي قد لا يحققه التشبيه بمثل هذا الثراء[3].

ولانعدم وجود صور أخرى داخل القصائد القصصية الأندلسية معتمدة على فن أو أكثر من فنون البلاغة. فهناك مقطوعات سردية تؤلف كل منها لوحة متكاملة قائمة كلها على أحد فنون البلاغة. من ذلك مقطوعة علي بن عطية اللخمي (ت530هـ) التي يستغل فيها الكناية في رسم صورته:

وآنسة زارت مع الليل مضجعي ... فعانقت غصن البان منها إلى الفجر

أسائلها أين الوشاح وقد سرت ... معطلة منه معطرة النشر

فقالت وأومت للسوار: نقلته ... إلى معصمي لما تقلقل في خصري[4]

---

(1) ديوان إبن سهل الأندلسي 113. وينظر جذوة المقتبس 196.

(2) البديع في وصف الربيع:17 ، وينظر ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 186 ، الذخيرة ق1 م1: 177 ، نفح الطيب 292 ، أزهار الرياض 2/ 57.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي:297.

(4) الذيل والتكملة 5:267. وينظر ديوان إبن سهل 58 ، ديوان يوسف الثالث ملك غرناطة241.

ومنها ما تكون (التورية) أداة لرسم الصورة فيها كقول إبن رضوان (معاصر للسان الدين بن الخطيب) يهجو رجلا يلقب بالبعير:

وذي لقب عنّت له عند صحبه ... مآرب لم يسعد عليهن مسعد
دعوه بعيرا فاستشاط فقال مه ... أبا احمد وارتد عنهم يهدهد
فقلت له عد نحوهم لتعود من ... مرامك بالمطلوب توفي وتحمد
فقال وقد غص الفضاء بصوته ... وقد هدرت منه الشقائق تزبد
لئن عدت نادوني بعيرا كمثلها ... فقلت له لا تخش فالعود أحمد[1]

ولعل أبرز ظاهرة متميزة في التصوير تشير إلى سمو ناحية الخيال عند الأندلسيين هي ظاهرة (التشخيص) التي سبقت الإشارة إليها. فلقد بلغ هذا الأمر على أيديهم درجة من الجمال والفعالية بحيث أصبحنا نستشعر الحياة في الجمادات ومظاهر الطبيعة الصامتة الخرساء والمتحركة ذات الأصوات. والأهم من ذلك كله ما برز من صور التجانس والتفاعل بين الإنسان والطبيعة والذي بدا فيما خلفه لنا الأندلسيون من تراث خالد. ولقد مرت بنا نماذج من هذا الأسلوب بدت في القصائد والمقطوعات التي تحدثت عن مظاهر الطبيعة الأندلسية. مثال ذلك قول إبن شهيد واصفا سحابة في مقدمة إحدى أماديحه:

وغمام باكرتنا عينه ... تترع الأفق بدمع صيّب
مثل بحر جاءنا من فوقنا ... جرمه من لؤلؤ لم يثقب
فدنى حتى حسبنا أنه ... يمسح الأرض بفضل الهيدب[2]
فسألناه وقد أعجبنا ... حشوه العين بمرأى معجب
أنت ماذا ؟ قال مزن عُلّمت ... كفه النجعة كفا درب

(1) نفح الطيب 6: 111.

(2) فضل الهيدب: أطراف ما يتدلى لي من الغيمة ويجس الأرض من ضباب.

سـامني بالـشرق أن أسـقيكم   رحمـة منـه بأقـصى المغـرب

فـسألناه أبـنْ ذاك لنـا   قـال: هـل يخفـى ضـياء الكوكـب

ملـك ناصـب مـن خـالفكم   عـامري المتمـى والمنـصب(1)

نخلص من ذلك إلى أن القصائد الأندلسية ذات الأداء القصصي كانت مفعمة بالصور والأخيلة التي تخدم العمل الفني وتزيد في رونقه وبهائه. وتبعده عن الآثار النثرية التي قد يخلفها الأداء القصصي داخل العمل الغنائي. وقد ذهب الشعراء أبعد من ذلك حينما جعلوا المقطوعة أو القصيدة عبارة عن صورة بكاملها ليؤكدوا قوة ملكاتهم وثراء مخيلتهم.

بقيت مسألة تجدر الإشارة إليها هي أن المآخذ المسجلة على الخيال العربي من قبل بعض المستشرقين تتطلب منا الوقوف عندها لأجل أن ندفع عن الفن الشعري العربي مثل تلك التقولات التي تفتقر إلى حسن النية في أكثرها. ولو أننا تتبعنا بعض نواحي الخيال في الشعر الغربي لوجدنا أن استخدامات الشعراء الغربيين لقسم من فنون البلاغة لم يتعد كثيرا عن الاستخدام العربي لها. فما هو الفرق مثلا بين أمرئ القيس في استعارة (الستائر لليل): (وليل كموج البحر أرخى سدوله) وبين قول الشاعر الألماني كونفريد بيرجر (من شعراء القرن الثامن عشر) في هذا المقطع المنطوي على استعارة:

كانت القمم وأشجار الصنوبر

تشع بغموض من خلال ستائر الليل(2)

ومع تسليمنا لفضل السبق لشاعرنا العربي إلا أننا لا نلمس فرقا بين الاستخدامين.

وإذا ما تأملنا بعض تشبيهات (ثرفانتس) التي أوردها على لسان بطله الشهير (دون كيخوته) ووصف فيها حبيبته(دلثيا): «شعرها جدائل من الذهب، وحواجبها أقواس قزح، وعيونها شموس، وخدودها ورد، وشفاها من المرجان، واسنانها لؤلؤ منضود، وصدرها من

---

(1) ديوان إبن شهيد 29، وينظر شعر الرمادي 72 ، ديوان إبن خفاجة 57، ديوان الأمير أبي الربيع 63 ، البديع في وصف الربيع 143.

(2) The art of lyrical Ballad:parrish:86.

المرمر»[1]. فهل ستبقى قيمة لرأي ماسينيون الذي ذهب إلى أن التشبيه في الشعر العربي يهبط بالأشياء عن درجاتها حينما يشبهون الإنسان بالحيوان والحيوان بالزهر والزهر بالأحجار الكريمة[2].

إن مسألة الخيال والتصوير القائم على البلاغة وفنونها أمر يعد أحد الانجازات الفكرية والثقافية التي أبدعها العرب وشعّوا بها على الإنسانية. فلقد وصف العرب بدقة رائعة كل ما كان يحيط بهم ويقع عليه حسهم وبصرهم «والذي يرجع إلى الأعمال الأدبية الأوربية سواء الشعرية منها أو القصصية والقديم منها أو الجديد ويمتحنها دون تحيز، يجد إنها تكتسب طلاوتها من الأوصاف التي سبق للشعر العربي إن ابتدعها أو على الأقل ابتدع جذورها»[3].

ج-الأسلوب:

عرّف حازم القرطاجني الأسلوب بأنه «هيأة تحصل على التاليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل على التأليفات اللفظية»[4]. ولما كان الأسلوب عنده مختصا بالمعاني كما اختص النظم بالألفاظ فانه يجب أن يراعي حسن الاضطراد والتتابع والتناسب وحسن الانتقال من جهة إلى أخرى أو من غرض إلى آخر[5].

ومع ذلك نجده يؤكد على قضية العناية باختيار الألفاظ من خلال ما كان يقصده بـ (حسن التأليف وتلاؤمه) ويرى أن حسن التأليف هذا لا يحصل إلا «بائتلاف حروف الكلمة الواحدة» و«ائتلاف الكلمة مع جارتها» و«ترك التكلف في العبارات» و«حسن الوضع والمبنى»و«ألاّ يزاد على قدرة الحاجة من ذلك»[6]. وهو يوزع هذه التقسيمات على المصطلحات النقدية المتداولة آنذاك (كالعذوبة والطلاوة والجزالة) بحسب وضع الكلمة بشكلها المنفرد أو في حالة تجانسها وارتباطها مع غيرها[7]. «ويبدو حازم في تناوله لقضية الأسلوب أكثر النقاد

---

(1) دون كيخوته:ثرفانتس: ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي 1/122.

(2) الشعر الأندلسي (غومس):111.

(3) رحلة الأدب العربي إلى أوربا: محمد مفيد الشوباشي:189.

(4) منهاج البلغاء:364.

(5) منهاج البلغاء:364.

(6) م.ن:222.

(7) منهاج البلغاء:225.

المسلمين في المشرق وفي المغرب عمقا وأصالة وإدراكا لجوانب هذه القضية جميعا والاشتمال عليها. فقد تناولها من زوايا متعددة منها ما يتعلق بأنواع الأساليب ومنها ما يتعلق بالأغراض والمعاني، ومنها ما يبين علاقة العامل النفسي بأساليب الشعراء، ومنها ما يتأول بعمق منازع الشعراء وطرق تأليفهم الشعر، وبذلك يكون قد استوعب الجوانب الفنية والموضوعية والنفسية في هذا الشأن»[1].

أما الدراسات الحديثة فقد نظرت إلى الأسلوب بوصفه (طريقة للتعبير) فهو «طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير»[2].

إلا أن المعاصرين من النقاد والدارسين حصروا (الأسلوب) بطريقة (الاختيار) فقط. فذهبوا إلى أن اللغة ـ أية لغة ـ ليست إلا معجما هائلا من الإمكانات المتاحة للتعبير. ولهذا فهم يقرون إن الأسلوب هو «اختيار أو أنتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدل هذا الاختيار أو الأنتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة. ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين»[3].

والذي يهمنا في هذا المجال موضوع الأسلوب في العمل القصصي النثري أو الشعري على حد سواء فهو يعني عند دارسي فن القصة «الصورة التعبيرية التي يصوغ بها الكاتب قصته متضمنة اللغة والعبارات والصور البيانية والحوار وما إليها من عناصر الصياغة»[4].

أما النقاد المعاصرون فمنهم من يرى أن الأسلوب في العمل القصصي يقتصر على تحليل الخلايا اللغوية، أما الحكاية والشخصيات والحوار وباقي عناصر القصة فهي مرتبطة ببنية القصة وليس لها علاقة بالأسلوب. ولهذا فهم يميزون بين البنية التي تتصل بتركيب الأسلوب الذي يمس النسيج اللغوي المكتوب فحسب[5].

---

(1) إتجاهات نقد الشعر في الأندلس في عصر بني الاحمر: مقداد رحيم خضر: 255.

(2) الأسلوب: احمد الشايب:44.

(3) الأسلوب: دراسة لغوية احصائية: الدكتور سعد مصلوح 23.

(4) دراسات في القصة العربية الحديثة (سلام):32.

(5) نظرية البنائية:296.

في حين يرى رينيه ويليك إن الأسلوب في العمل القصصي لا ينحصر في التعبير اللغوي فقط بل يتسع ليشمل أيضاً (البنية) بما فيها من شخصيات ومواقف وحبكة وأحداث، وبذلك فقد وسع من مفهوم الأسلوب في العمل القصصي بحيث جعله الشكل أو العمل ذاته[1].

أما دراسة الأسلوب في القصيدة الشعرية العربية التي تتضمن مزايا وخصائص فنين (القصة والشعر) فيحب أن لا تخرج عن الإطار التاريخي العام لدراسة أساليب الشعر العربي على مختلف عصوره، فمعلوم إن الأسلوب في القصيدة العربية كان عرضه للتغير والتطور تبعا لتغير التواريخ عليه. ولا تختلف الأساليب في الشعر الأندلسي عما هي عليه عند المشارقة، وتلك مسألة طبيعية نابعة من كون شعر الأندلسيين أمتداداً ووريثاً شرعيا للشعر العربي في المشرق فليس بين أسلوبي الشعرَين من الخلاف ما يشكل ظواهر كبيرة. ومع ذلك تبقى معرفة الأساليب التي صيغت على وفقها القصائد ذات المنحى القصصي في الشعر الأندلسي من الجوانب المهمة في استكمال دراستنا للخصائص الفنية لهذا النوع من الشعر.

ولقد وصفت الأساليب في الشعر الأندلسي بالعذوبة والرقة في الألفاظ وسهولة المعاني[2]. دون إسراف في الصياغة الفنية أوغلو في الخيال. ولابد لهذه السهولة أو الرقة الظهور في القصائد القصصية التي هي مدار بحثنا.

ولعل هذا النوع من القصائد معرض أكثر من غيره لشيوع ظاهرة البساطة والسهولة بسبب سيادة الناحية القصصية التي تفرض نوعا من النثرية داخل العمل الشعري.

وهنا تظهر قدرة الشعراء الفنية في التقليل من آثار تلك النثرية عن طريق التسامي في الأداء الشعري والاعتماد على عناصر الفن المعتمد على البلاغة في أكثر الأحيان.

كما أن الاستخدام الفني لبعض الخصائص الأسلوبية كالتقديم والتأخير والحذف والإضمار وأساليب النداء والنبرات الاستفهامية والنواحي الموسيقية للألفاظ وتقلباتها. كل ذلك يسهم في خلق أطر فنية تعزز قوة الأداء الشعري كما أنها «تقوي الطابع الواقعي السردي التراجيدي للعمل الفني برمته»[3].

(1) مفاهيم نقدية: رينية ويليك: ترجمة الدكتور محمد عصفور:439.
(2) في الأدب الأندلسي: محمد كامل فقي:18 وتنظر منه صفحة 26.
(3) الأفكار والأسلوب:114.

ونحن حينما نريد الأسلوب في القصيدة القصصية فإنما نعني هذا النسيج اللغوي والبلاغي وما ينتج عنه من تركيبات فنية يطوعها الشاعر لاحتواء قصته.

ففي هذه الأبيات المنسوبة لعبد الرحمن الداخل والتي يلخص فيها جزءً من سيرته النضالية في الأندلس أمام بعض أصحابه الذين وفدوا عليه لمطالبته بمزيد من العطاء فقال:

شتان من قام ذا امتعاض ... منتضى الشفرتين نصلا
فجاب قفرا وشق بحرا ... مسامياً لجة ومحلا
دبّر ملكا وشاد عزا ... ومنبرا للخطاب فصلا
وجنّد الجند حين أودى ... ومصر المصر حين أجلى
ثم دعا أهله إليه ... حيث انتأوا أن هلم أهلا
فجاء هذا طريد جوع ... شديد روع يخاف قتلا
فنال أمنا ونال شبعا ... ونال مالا ونال أهلا
ألم يكن حق ذا على ذا ... أعظم من منعم ومولى[1]

لقد عملت الناحية التقريرية هنا على إضعاف الأسلوب كثيراً. لان الشاعر لم يحاول الارتقاء فوق هذه الناحية بما وهب من قابلية شعرية. ولعل عذر عبد الرحمن إنه لم يكن شاعراً محترفا في مجال الشعر كل الاحتراف.

ولعل ولع الأندلسيين بنظم الشعر على اختلاف قدراتهم واهتماماتهم كانت سببا آخر من أسباب شيوع حالة السهولة التي ربما انحدرت إلى مستويات أسلوبية ضعيفة جداً، فهذا عبد الوهاب بن علي القيسي (ت598هـ) يسرد علينا بأسلوب قصصي ما دار بينه وبين بعض أصدقائه في مجلس من مجالس الأدب:

تذاكرنا القريض وقائليه ... لنعلم فرعه ونرى نجاره

---

(1) البيان والتبيين 2/ 59.

فقالوا: الشعر سهل ؟ قلت كلا … أروني من صدوركم انفجاره
حسبتم أن حوك الشعر مثل الحياكة والخياطة والنجارة
فقالوا ذاك أسهل قلت: أين الشجاع على أسد وجاره
أنا آتيكم منه ببيت … وأعطي من يذيله الأجاره
فقالوا هات:قلت لهم: أجيزوا … بإحدى هذه الخيمات جاره[1]

فيبدأ المتبارون بتذييل هذا البيت بقصائد طويلة إلا أنها ضعيفة الأسلوب تنم عن مهارات فنية فقيرة. ويؤكد لنا النص السابق حقيقتين: الأولى: استسهال بعض الأندلسيين قول الشعر مما علم إيجاد وفرة شعرية لا ترقى إلى المستويات الفنية المطلوبة في هذا المجال. أما الثانية فتشير إلى أن الحكاية عندما تعرض في الشعر على وفق هذا الأسلوب الضعيف فإنها تكون ذات أثر سلبي يسيء إلى جمال العمل الغنائي. كما أنه لا يخلق قصيدة قصصية كتلك التي عرضنا بعض نماذجها في بحثنا هذا.

إن مثل هذه البساطة المؤدية إلى ضعف النص وتهالكه لم تكن لتشمل جميع القصص الشعري الأندلسي. فلقد مرت بنا نماذج كثيرة كانت تجمع إلى سلاسة وجمال أساليبها قدرة فائقة على رسم الصور وتقديم ذلك كله ضمن إطار شعري رصين وأداء قصصي مشتمل على أكثر من عنصر من عناصر الفن القصصي.

ولم يكن هذا الأمر قاصرا على نتاجات الشعراء الكبار وإنما هو سار على ما أبدعه الشعراء المقلون أو المغمورون أحياناً. حيث نجد عندهم اللين والسلاسة في الألفاظ والميوعة في التعبير التي تصل إلى حد استعمال العبارة الدارجة أو المتداولة، أو أسلوب الحديث النثري العام ولكن ضمن حدود لا تسمح بالإساءة إلى جمال الشعر أو تنتقص من سموه.

ولو استعرضنا كل النماذج التي عرضنا لها في دراستنا هذه ونظرنا في طبيعة أساليبها لوجدناها لا تخرج عن شكلين اثنين:

الأول وهو الذي يشيع فيه الضعف والسهولة إلى حد الانحدار نحو أساليب الكلام النثري العادية. وربما جاء ذلك بسبب ضعف قابليات الشعراء أولا ولسطوة روح القصة التي

---

(1) الذيل والتكملة:5: 80.

تخفي وراءها جمال الفن الشعري. ثانياً نظرا لعدم قدرة الشعراء على احتواء تلك القصة وتطويلها لتنسجم مع الخطاب الشعري الذي يمثل الهيكل العام للعمل[1].

أما الشكل الثاني: فتمثله باقي القصائد التي تألفت فيها عناصر القصة مع الأسلوب الشعري فجاءت غنية في أدائها لكلا الفنيين. فلم يطغ دور أحدهما على الآخر بل جاءت معطيات الفنيين متجانسة ومتلائمة، الأمر الذي جعل منها أعمالا إبداعية جميلة ومتكاملة[2].

د-اللغة:

يكتسب موضوع اللغة أهمية خاصة تنبع من كون إن للغة دورها الخلاق إلى جانب ما فيها من طاقة تعبيرية تعكس وجه العصر وتوضح هويته وتأريخه.

ومن هنا يفترض بعض الباحثين إن البحث عن طابع العصر في قصيدة من القصائد يجب أن لا يتم عند الشاعر بل في اللغة الشعرية. ولهذا فهو يرى «أن التاريخ الحقيقي هو تاريخ التغيرات في نوع اللغة التي كتبت بها قصائد متتالية وان هذه التغيرات في اللغة تنجم فقط عن ضغط الاتجاهات الاجتماعية والفكرية»[3].

ويبدو لي أن أهم ما يعترض طريقنا ونحن نبحث في لغة القصائد القصصية الأندلسية مسألة عامة ومهمة لا تختص بالشعر الأندلسي أو العربي فحسب بل هي هاجس يعتور أذهان نقدة الشعر في أغلب اللغات. تلك هي مسألة الفصل بين (لغة الشعر) و(لغة النثر) وبمعنى آخر. هل هناك لغة تصلح للشعر وأخرى للنثر ؟. وإذا ما سلمنا بوجود هاتين اللغتين، فهل إن للشعر القصصي لغة خاصة ينظم بها دون غيرها ؟.

---

(1) للاطلاع على بعض هذه النماذج تراجع: الذخيرة ق1م1: 553 ، ق1م1: 159 ، ق2م2: 815، المغرب 1: 290 ، ديوان إبن حزم322 ،ديوان إبي حيان الأندلسي:171، ديوان إبن الأبار150 ، نثر فرائد الجمان 333، ديوان الصيب والجهام 649 ، نفاضة الجراب 87 ، اللمحة البدرية 100 ، نفح الطيب 2: 285 ، 4: 61.

(2) للاطلاع على بعض نماذجه ينظر:الحكم بن يحيى الغزال 180، ديوان إبن هانئ367 ،293 ،شعر الرمادي73 ،ديوان إبن دراج:114 ، ديوان إبن شهيد 167 ، المستدرك على ديوان الأعمى التطيلي 302/ ، ديوان إبن خفاجة 338 ،340 ،348 ، 282 ، الذخيرة ق1م2: 705 ، الذخيرة ق3م880:2 ، زاد المسافر37 ، ديوان الصيب والجهام488.

(3) نظرية الأدب (وارين و ويليك):223.

لقد اهتم النقد العربي القديم بمسألة الألفاظ المناسبة للأعمال الأدبية الراقية ومن بينها الشعر العربي. وحدد لتلك الألفاظ شروطا وخصائص تصلح أن تكون مفردات تنسجم والتجربة الشعرية وبشكل يفهم منه إن النقاد كانوا يشترطون للشعر لغة خاصة تسمو به وتميزه عن غيره[1].

مما يؤكد لنا أن نقادنا القدامى كانوا يدعون إلى تكريس هذا الانفصال لأغراض فنية في حين سعى النقد الغربي في القرن الثامن عشر إلى إلغاء هذه الفواصل. فكان وردز ورث يرى أنه «لا يوجد ولا يمكن أن يوجد اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف المنظوم»[2]. إن اللغة الشعرية يمكن أن تستمد من أفواه الناس وهم يتحدثون في أثناء حياتهم اليومية العادية[3].

غير أن حالة الفصل استمرت في نقدنا العربي إلى النصف الأول من هذا القرن إذ نجد احمد الشايب يدعو إلى أن تكون كلمات الشعر «منتقاة غير مبتذلة تدل بجرسها وبمعناها على ما تصور من أصوات وألوان ونزاعات نفسية»[4].

ومع إيماننا بأن تكون المفردة الشعرية ذات خصائص متميزة تكسب القصيدة الروح التي تميزها عن مقطوعة النثر. إلا أننا لا نستطيع أن نجزئ اللغة بمثل هذه الحدية فنقرر إن تلك اللفظة تصلح للشعر ولا تصلح لغيره.

إلا أننا نجد أن طبيعة كل فن من فنون الأدب تبرز من خلال طريقة صياغته وخلقه وقدرة مبدعة على استغلال اللغة والتصرف بها بالطريقة التي تتفق وطبيعة العمل الإبداعي مع عدم إغفالنا لأهمية الدور الذي تضطلع به بقية العناصر الفنية في إعطاء العمل الفني خصائصه وسماته الخاصة به.

إن ألفاظا مثل (بكى، سخط، رضا، غضب، توبه، حزن، خوف، تعصب) ليس لها ما يميزها شعريا، وهي صالحة لأن تدخل في أي عمل نثري إلا أنها حينما تكون تحت تصرف

---

(1) للاطلاع على هذه التحديدات ينظر: نقد الشعر 21ـ22 ، سر الفصاحة 66ـ99 منهاج البلغاء 29 ،82.

(2) سيرة أدبية:290.

(3) The Art Of Lyrical Ballad:82.

(4) الأسلوب:67.

مقدرة شعرية فذة كمقدرة العباس بن الأحنف فإنها تبدو كلمات ذات إيقاعات خاصة لا تصلح لغير الشعر:

أبكي إذا سخطت حتى إذا رضيت ... بكيت عند الرضا من شدة الغضب

اتوب من سخطها خوفا إذا سخطت ... فإن سَخِطْتُ تمادت ثم لم تتب

فالحزن إن سخطت والخوف إن رضيت ... إن لا يتم الرضا فالقلب في تعب[1]

لقد سبق تأكيدنا إن هذه المسألة شديدة التعلق بموضوع اللغة في القصائد القصصية. وقد مرت إشارتنا أيضاً إلى أن وجود القصة داخل القصيدة ربما دفع الشاعر إلى الانسياق وراء الأداء النثري.

وهذا الأمر ينشأ عن الطريقة التي يتصرف بها الشاعر بالألفاظ أو التراكيب الناشئة عنها. ولهذا نجد من يرى أن موقف الشعر الغنائي في اللغة يختلف اختلافا كبيرا عن موقف الشعر القصصي منها[2]. فالشعر الغنائي حساس تجاه (الركاكة) اللغوية في حين أننا قد نجد نوعا من التساهل في هذا الأمر في الشعر الملحمي أو التمثيلي لان عناصر التشويق فيهما تشغل السامع عما يمكن أن يدخل أجزاءها من ركاكة[3].

ولهذا فهما لا يستمدان نفوذهما وتأثيرهما من التعبير الشعري لوحده وإنما يستفيدان أيضاً من براعة المبدعين في رسم الشخصيات وترتيب الأحداث وغيرهما[4].

إن دراستنا للنواحي اللغوية في الشعر القصصي عند الأندلسيين قد لا تجعلنا نتفق مع الآراء التي تطلق على حالة الأداء النثري داخل القصيدة القصصية مصطلح (الركاكة). فالركاكة قد تبدو في اللفظة العامية أو المضطربة أو المبتذلة إلا أننا قد لا نجد مثل هذه الأمور فيما بين أيدينا من قصائد قصصية على الرغم من الوضع اللغوي الاستثنائي الذي كانت تزخر به الجزيرة. بسبب تعدد اللغات واللهجات المتعايشة على أرضها[5]. فضلا عن قيام أدب جديد

---

(1) ديوان العباس بن الاحنف: شرح وتحقيق الدكتورة عاتكة وهبي الخزرجي:40.

(2) إبن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: الدكتور عبد العزيز الاهواني:19.

(3) م.ن:41.

(4) م.ن: 19.

(5) الأدب الأندلسي (هيكل):31ـ42.

يعتمد على اللغة العامية في أكثر نماذجه (الموشحات والأزجال). ومع ذلك فان ما نجده من بعض الظواهر اللغوية في القصائد السردية ليس ركاكة أو ضعفا بقدر كونه آثاراً نثرية فرضها السرد الشعري والأداء القصصي الذي يحتم وجود بعض هذه الظواهر. ولنضرب مثلا بقصيدة أبي اسحق الالبيري التي حرَّض بها الصنهاجيين على الوزير اليهودي إبن النغريله:

ألا قل لصنهاجة أجمعين — بدور الندى وأسد العرين

لقد زلّ سيدكم زلة — تقربها أعين الشامتين

تخيّر كاتبه كافرا — ولو شاء كان من المسلمين

فعز اليهود به وانتخوا — وتاهوا وكانوا من الأرذلين[1]

فقد وصفت القصيدة بأنها «تفتقد اللغة الشعرية الفنية»[2]. وهو أمر واضح عليها إلا أنها لم تنحدر إلى مستوى (الركاكة) التي قيل إنها تتلبس القصيدة القصصية. ذلك إن القصيدة على طولها تخلو تماما مما يمكن أن يسيء إلى مفرداتها وتراكيبها ولغتها بصورة عامة. إلا أن ظروف نظمها وطبيعة غرضها ونهجها السردي. كل ذلك كان سببا من أسباب سيادة الروح النثرية التي تبدو في النبرة التقريرية فيها. فضلا عن ذلك فان ما ذكرناه كان من الأسباب التي تحول دون أن ينهمك الشاعر في تقصي نواحي الفن ليطرز بها عمله التحريضي هذا.

لقد أطلقت على عموم الشعر الأندلسي صفة الجزالة في الألفاظ وجمال رنينها و إبداع الأخيلة وبعد مداها[3]. وفيما يتعلق بالقصائد القصصية نستطيع أن نقرر إن لغتها كانت تأتي طبقا لتوجهات أصحابها. ففي النماذج التي يصح أن نطلق عليها صفة التقليد لما هو موروث عن قدامى المشارقة من مشاهد ولوحات نجد أن الشاعر يتكلف كثيراً في اختيار المفردة القديمة التي تبدو بعيدة عن روح العصر وطبيعة الواقع آنذاك. إلا أنني أجد الشاعر محقا في تعمده هذا ليوفق بين أجواء مشاهده الصحراوية القديمة وبين اللغة التي تصورها أو تعبر عنها.

---

(1) ديوان أبي اسحق الالبيري:96.

(2) ملامح النقد السياسي والاجتماعي في الشعر الأندلسي على عهد الطوائف، الدكتور منجد مصطفى بهجة، مجلة آداب الرافدين: العدد (12).

(3) تاريخ الفكر الأندلسي:46.

ويبقى المأخذ كامنا في الأسباب التي تدفع الشعراء إلى اختيار مثل هذه الموضوعات التي لم يكونوا مضطرين للنظم فيها. إذا ما تجاوزنا الرغبة في مجاراة المشارقة في أهمّ وأقدم نماذجهم. مثال ذلك قصيدة لإبن شهيد يعارض فيها قصيدة لطرفة بن العبد[1]. يقول فيها مصورا مشهدا من مشاهد الصيد ومجلس خمر:

ولما هبطنا الغيث يذعر وحشةُ — على كل خوّار العنان أسيل
وثارت بنات الأعوجيات في الضحى — أبابيل من أعطاف غير وبيل[2]
... — ...
رمينا بها عرض الصوار فأقعصت — أغنّ قتلناه بغير قتيل[3]
وبادر أصحابي النزول فأقبلت — كراديس من غض الشواء نثيل[4]
تمسح بالحوازن[5] منه أكفنا — إذا ما اقتنصنا منه غير قليل[6]

وهناك نماذج أخرى يتصاعد فيها الأداء السردي إلى أن يطغى على ما في القصيدة من فن شعري، فتجنح عندئذ إلى انتخاب المفردات العادية لتواكب ذلك السرد النثري الخارج عن طاقة الغنائية الشعرية. فلم تعد لها السيطرة عليه. فتتحول القصيدة نتيجة لذلك إلى مجرد سرد تقريري قريب جدا من روح النثر. وقصيدة الالبيري التي مر ذكرها مثال جيد على ذلك. ومثيلاتها كثيرات في الأدب الأندلسي[7].

---

(1) ينظر ديوان طرفة بن العبد : تصحيح ونشر مكس سلغسون فرنسا 1900م ص76.

(2) أي هي خيل من (اعوج) فرس بني هلال.

(3) الصوار: القطيع من بقر الوحش، اقعصت: قتلت، الاغنمن الظباء ما يخرج صوته من خياشيمه.

(4) النثيل: اللحم الذي يُخرج من القدر باليد وليس بالمغرفة. أو هو ما يطبخ من لحم بدون تابل.

(5) الحوازن: نبت مائي له ازهار صفر طيب الرائحة.

(6) ديوان إبن شهيد 133، لنفس الغرض تنظر صفحة 153، 167، وللاطلاع على نماذج أخرى ينظر ديوان إبن هاني367، 393، الذخيرة ق1م1:177، ديوان إبن الأبار 95.

(7) للاطلاع تراجع:الذخيرة ق1م1: 599، ق2م1: 601، 817، ديوان أبي الحسن الششتري42، المغرب:287، ديوان الصيب والجهام 648.

أما النوع الشائع فيتمثل في تلك الأعمال التي وفق الشعراء في زج القصة وعناصرها داخل قصائدهم الغنائية من غير أن يضطروا إلى أجراء تغييرات كبيرة تسيء لكلا الفنين , ولقد مرت بنا نماذج هذا النوع في ثنايا فصول دراستنا. ولعله يمثل بحق نماذج السرد القصصي الحقيقي في الشعر الأندلسي[1].

هـ-موسيقى القصيدة:

استمر الوزن ظاهرة ملازمة للقصيدة العربية على الرغم من تقادم عصورها وظهور بعض المحاولات التي تهدف إلى التحلل من الوزن الشعري والقافية الموحدة في القصيدة[2].

وليس الشعر العربي بدعا بين آداب الأمم الأخرى من حيث الإهتمام بالوزن والقافية بل إن آداب الأمم الراقية أولت هذا الموضوع إهتماما خاصا نظرا لضرورته في القصيدة الشعرية.

ويذهب (شوبنهور) إلى أن الوزن والقافية هما من الوسائل الفعالة جدا التي تعين الشعر على تحقيق غاياته وأهدافه لما لها من تأثير هائل في تحريك الخيال[3]. إن ما يهمنا الوقوف هنا هو الموضوع المتنازع حوله والذي يخص العلاقة غير المؤكدة بين الغرض الشعري وبين الوزن والقافية التي يمكن لهما التعبير عنه. لنخرج من ذلك إلى معرفة ما إذا كانت هناك أوزان خاصة بالشعر القصصي دون غيره.

يرى الدكتور إبراهيم أنيس إن المعلقات وإن تشابهت إلى حد ما في طبيعة مواضيعها إلا أنها منظومة في بحور مختلفة، ويستنتج من ذلك إن القدماء لم يكونوا يتخيرون أوزانا خاصة لمواضيع خاصة. ومع ذلك فهو يرى أن الحالة النفسية للشاعر في لحظة شروعه في نظم قصيدته قد يكون لها الأثر الكبير في اختيار أحد الأوزان دون غيره. فينتخب الطويل للتعبير عن حالات اليأس والجزع فيما يحتاج إلى البحور القصيرة أو المتوسطة للتعبير عن حالات الحماسة لما في تلك البحور من انفعالات طافحة. وقد كانت حماسة الشعراء العرب قبل الإسلام هي من النوع

---

(1) من تلك النماذج نشير إلى: يحيى بن الحكم الغزال 202، شعر الرمادي 73 ،ديوان إبن شهيد 77 ، 32 ، شعر إبن اللبانة 39 ،ديوان الأعمى التطيلي169 ، الذخيرة ق2م1: 143 ، ترجمان الأشواق 71 ، 168 ، ديوان الصيب والجهام 513 ، ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث 220، نفح الطيب 2: 285.

(2) الاسس الجمالية في النقد العربي:324.

(3) في الشعرالأوربي المعاصر:136.

الهادئ الرزين في الأعم الأغلب منها ما يستدعي نظمها على الأوزان والبحور الطويلة في حين يتطلب الغزل بحورا متوسطة أو قصيرة[1].

وهناك من يرى «إن للبحور والأوزان أثرا في قوة الأسلوب وموسيقا العبارة فقد لوحظ مثلا أن الطويل يتسع للفخر والحماسة..... وإن الوافر ألين البحور يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته»[2].

وفي ظني أن مثل هذه الاستنتاجات لا يمكن لها أن تطرد حتى ليمكن جعلها قوانين أو مقاييس ثابتة. إذ أن من المؤكد وجود نماذج كثيرة جدا في الشعر العربي لا تلتزم بمثل هذه الحدود أو التقسيمات.

أما القافية فدورها لا يقل أهمية عن دور الوزن بالنسبة لأداء القصيدة وشوبنهور يشترط توثيق العلاقة بين الفكرة والقافية وان يكون بينها نوع من الرابطة الداخلية المتوازنة بحيث لا يضطر الشاعر إلى البحث عن قواف لأفكاره فيكون شعره عندئذ مغتصبا متكلفا. أو يكون العكس فيبحث عن أفكار لقواف حاضرة في ذهنه فتنشأ لديه قصيدة جوفاء ليس فيها غير الرنين والجعجعة[3].

وبين الباحثين العرب من يرى في القافية مصبا تتجه إليه كل ينابيع العاطفة ولهذا فهو يرى ان على الشاعر اختيار« نوع القافية المناسبة لغرض كي ينسجم مع ما في ذهنه من معان»[4]. الأمر الذي يفهم منه إمكانية وجود نوع من العلاقة بين القافية وبين الغرض الشعري.

هناك إذن من يشير إلى وجود علاقة بين الغرض الشعري والوزن والقافية إلا أننا سندع البحث في هذا الموضوع لأننا لسنا معنيين بدراسته. وسنقف عند حدود ما يتعلق منه بموضوع بحثنا. لنرى هل أن مثل هذه العلاقة موجودة بين الشعر القصصي وبين الأوزان والقوافي التي نظم عليها ؟.

(1) موسيقى الشعر: الدكتور إبراهيم أنيس:177.

(2) الأسلوب احمد الشايب:82.

(3) في الشعر الأوربي المعاصر:138.

(4) القافية ودورها في التوجيه الشعري: الدكتور هادي الحمداني ، مجلة الأقلام ، الجزء السابع السنة الرابعة 1968، ص29.

قديما قال إبن طباطبا «إنّ الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيرا يسلس معه القول ويطرد فيه المعنى. فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام تخلط به أو نقص يحذف منه»(1).

ولهذا النص دلالة أكيدة على أهمية اختيار الشاعر للوزن الذي يجده مناسبا لنظم قصيدته التي تحمل بين ثناياها طابعا قصصيا. غير أن إبن طباطبا لم يحدد لنا بحرا أو بحورا معينة تصلح لأداء هذه المهمة وترك الأمر مفتوحا أمام رغبة الشاعر وقدرته.

على أن من الباحثين المعاصرين من يرى صلاحية بحر (الهزج) لنوع من أنواع القصص فيقول «وعندي انه اصح الأوزان للقص التعليمي المدرسي ذي الحوار لاسيما إن وفق الناظم فجمع بين سهولة الألفاظ وسلاستها ووضوح معناها وحلاوة جرسها»(2).

ونحن في دراستنا هذه هل نستطيع استنتاج حقيقة ما تتعلق بمسألة الوزن في القصيدة القصصية ؟ الجواب لا يمكن أن يكون محددا بالتأكيد. لأن جميع النماذج التي عرضنا لها في بحثنا لا تساعدنا إلا في تأكيد حقيقة واحدة تكتسب صفة العموم.

فلو أننا أجرينا ممارسة إحصائية لأنواع البحور التي مرت بنا في بحثنا هذا لوجدنا أن حصة البحر الطويل هي الغالبة (30) نصا فالكامل (15) نصا ثم الوافر(10) نصوص. فالبسيط (7) نصوص فالرمل (5) نصوص ثم الرجز(3) نصوص والسريع (نصان) والمتقارب نص وأحد فقط. أما مجزؤات البحور فهناك (5) نصوص من مجزؤ الرمل و(4) من مجزؤ الكامل.

ومن خلال هذا يمكننا أن نطمأن إلى القول أن الشعراء كانوا يختارون لقصائدهم ذات المنحى القصصي بحورا رصينة هادئة. وكان البحر الطويل على قمة اختياراتهم ولعلهم كانوا يستشعرون في هذه البحور ذات التفعيلات الكثيرة والإيقاعات القوية قدرة على احتواء مواضيعهم القصصية بما فيها من حوادث وحبكة وشخصيات. فضلا عما يفرزه الجانب الغنائي في القصيدة من انفعال طاغ يتطلب وعاءً مناسبا ليحتويه.

فالأوزان الشائعة في القصائد السردية عند الأندلسيين هي الأوزان الطويلة وأولها البحر الطويل ولا أعتقد بوجود أي أثر للتقليد في شيوع هذا البحر بين القصائد القصصية. وربما كان

(1) عيار الشعر:43.

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب المجذوب 1:107.

هذا الانتشار عائداً إلى هاجس فني يدفع الشعراء باتجاه انتخاب هذا البحر فالكامل ثانياً ثم الوافر ثالثا إيماناً منهم بقدرة هذه البحور على تحمّل مواضيعهم الشعرية القصصية.

أما ما يختص بالموسيقى الداخلية للقصيدة فأن النواحي السردية قد فعلت فعلها في اضمحلال بعض ما يؤكد تلك الموسيقى في القصائد القصصية. فمعلوم أنَّ الجرس اللفظي والمحسنات اللفظية من جناس وطباق وبعض فنون البلاغة كالتكرير والترصيع والتصريع والتقسيم ورد الإعجاز على الصدور مع تركيب الكلمات وتميزها كل ذلك يعمل على إشاعة الحيوية في الموسيقى الداخلية للقصيدة[1] في حين يشكل البحر الشعري الإطار الموسيقي العام لها.

وعلى الرغم من أنَّ الجرس يأتي فضلة بعد الوزن والقافية[2]. إلا أنه مهم في إغناء العمل الشعري ومضاعفة مهمته الأدائية مما يجعله أكثر قدرة على التأثير والنفاذ.

ويبدو أن انشغال الشعراء في عرض مهامهم السردية قد حال دون أن ينتبهوا كثيرا لهذه الأمور. إلا أن ذلك لا يعني اختفاء هذه المظاهر إختفاء تاما من كل القصائد القصصية. إذ نجد (الطباق والجناس) في كثير من نماذجها ولكن من غير مبالغة أو إسراف في الاستخدام بحيث يبدو أن ظاهرة تميز هذا النوع من الشعر. فمثال المطابقة ما جاء في قصيدة إبن الملح.

توهمتهم سلما فسولت ظاهراً ... وشبّوا على ظهر المغيب حروبا

وثقت بهم في النائبات فأخلفوا ... وكانوا إلى جنب الخطوب خطوبا

فكم صاحب منهم يبيت بقلبه ... بعيدا ويغدوا باللسان قريبا[3]

وقول لسان الدين بن الخطيب:

ولاحت لنا خطفات البروق تلوح ... مرارا وتخفي مرارا

يعارض فيها الجلال الجمال ... فهم بين قبض وبسط حيارى[4]

---

(1) موسيقى الشعر:45.

(2) بناء القصيدة (بكار):197.

(3) الذخيرة ق2م1: 470.

(4) ديوان الصيب والجهام 513. وتنظر الذخيرة ق2م1: 143.

وقد زين الشعراء قصائدهم أيضاً بالجناس ولكن من غير مبالغة في الاستخدام وللقدامى موقف من كثرة الجناس. فهذا عبد القاهر الجرجاني يستكره الإكثار من انطلاقا من نظريته القائلة بخدمة الألفاظ للمعاني. فيقول عن الجناس «ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به. وذلك لأن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم للمعاني والمصرفة في حكمها»[1].

إنّ عدم مبالغة الشعراء الأندلسيين في الإكثار من الجناس في قصائدهم القصصية قد حصن تلك القصائد من الوقوع تحت طائلة الزخرفة اللفظية الثقيلة. كما إنّ استخدامهم المتوازن ذلك قد عمل على إشاعة تنويعات لحنية رقيقة في بعض النماذج. كما في قول إبن الفراء الأعمى:

قيل لي قد تبدلا ... فاسل عنه كما سلا

قيل غال وصاله ... قلت لما غلا حلا[2]

وقول إبن عبد ربه في أبيات دخل الجناس في معظمها:

وكان إبن حفصون يعد جياده ... سراحين قبل اليوم فهي لنا سرح

دعته منىً كانت عليه منية ... فترحاً له منها وقل له الترح

تسربل ثوب الليل خامس خمسة ... فكلهم في كل جارحة جرح[3]

على أنّ هناك نوع آخر من الجناس وجدنا بعض آثاره لدى الشعراء الأندلسيين وهو ما يسمى بـ (جناس القافية) وممن اشتهر بهذا النوع من المشارقة أبو العلاء المعرّي الذي أسرف فيه أيما إسراف مبالغة منه في إظهار قدراته على اللجوء إلى التعقيد في الشعر[4].

وفي الأندلس يعد أبو الحسن الحصري القيرواني ممن مارسوا هذا اللون ولكن دون أن ينساق وراء التعقيدات الثقيلة فيه[1]. على أننا لجد نماذج أخرى جنح فيها أصحابها صوب

(1) أسرار البلاغة:8.
(2) نفح الطيب 3: 380.
(3) ديوان إبن عبد ربه:44، وينظر يحيى بن الحكم الغزال 180، ديوان الأعمى التطيلي 32.
(4) الفن ومذاهبه في الشعر العربي:401.

التكلف في هذا الفن. من ذلك أبيات أبي حيان الأندلسي التي تحولت بسبب تجنيس قافيتها إلى ما يشبه ما يعرف اليوم بـ(الموال):

لاحت لنا ولها في ساقها خلخال ... وقد تزين منها خدها بالخال

لما ظفرت بها في منزل خال ... قلت إرحمي مدنفا قالت نعم ياخال

وأسفرت عن محيا من رآه خال ... بدرا بدا ونضت عنها برود الخال

كأنه غصن بالروض من ذي خال ... ولا تسل ما جرى من ناهد مبخال(2)

ويبدو استخدامهم للتكرار جميلا في أكثر نماذجه. إذ لم يكن في أكثر ترديدا للفظة ما ترديدا آليا عند نهاية أو بداية كل بيت من أبيات القصيدة. كما فعل أبو الحسن الألبيري في قصيدتيه اللتين التزم في أحداهما لفظ الجلالة قافية في كل الأبيات(3). وفي الثانية التزم لفظة (النار) قافية موحدة أيضاً(4). أما بقية نماذج التكرار لديهم فقد جاءت فيها الألفاظ المكررة موزعة توزيعا جميلا على أبيات القصيدة(5).

ولانعدم كذلك وجود فنون أخرى ساهمت في خلق التنويع الموسيقى وان كانت قليلة جداً، كالتقسيم(6)، ورد الأعجاز على الصدور(7). وتكرار حرف بعينه في أكثر من كلمة(8).

وعلى الرغم من أننا لا نستطيع تأشير أية ملاحظة غير عادية على استخداماتهم للقافية بحيث يكون بمقدورنا القول أنهم كانوا يختارون قوافي معينة لأغراض معينة إلا أن هناك أمراً

---

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 114، 115.

(2) ديوان أبي حيان الأندلسي:359 ، ومثلها في صفحة 398.

(3) ديوان أبي اسحق الالبيري:95.

(4) م.ن: 90.

(5) ينظر ديوان إبن شهيد 85 ، ديوان إبن زيدون 230 ، ديوان المعتمد شعر إبن اللبانة 139 ، الذخيرة ق3م2:876.

(6) ينظر: ترجمان الأشواق 168 ، وديوان إبن شهيد 77.

(7) ينظر: ديوان الصيب والجهام: 350.

(8) ينظر: ديوان إبن خفاجة:377.

واحداً يستوجب الوقوف في هذا الشأن. فالملاحظ إن أغلب القصائد الخمرية أو الصوفية التي ورد فيها ذكر (الدير جاءت قافيتها على حرف (السين)[1].

ولعل وجود مفردات تنتهي بهذا الحرف وتوافق هذا الموضوع من مثل ناقوس، ناموس، قسيس... الخ) كانت الدافع الذي حدا بالشعراء إلى هذه المسألة فضلا عن أمكانية افتراض تقليدهم لبعضهم في هذا المجال.

التأثير المحتمل للقصص الشعري الأندلسي في الأدب الأوربي:

أغفل الدارسون البحث في مسألة الآثار المحتملة للقصص الشعري الأندلسي في الأدب الاسباني والأوربي بصورة عامة. انطلاقاً من إيمانهم بوجهة النظر القائلة إنَّ الشعر العربي لم يعرف شعر الملاحم أو أي من أنواع القصص. وان نماذجه كانت كلها غنائية وصفية «فانصرفوا يلتمسون للأشعار القصصية الاسبانية أصولا تعود إلى روافد اسبانية. فإن وجدوا بينها وبين جوانب التاريخ العربي مشابهة تمادوا فارجعوا هذا وذاك إلى منابع إسبانية لا دخل للأندلسيين في تكوينها وفاتهم إن بعض جوانب التأريخ العربي الحافل بالأحداث الكبرى التي كانت ملء سمع الأندلسيين وأبصارهم وملء قلوبهم ومشاعرهم. كانت هذه الأحداث ملهما للشعراء الأسبانيين وغيرهم بشعر قصصي إذا ذهبنا لحلل أفكاره وعواطفه وألفاظه وجدنا فيها ما يعود إلى الأفكار والعواطف والألفاظ العربية. فإذا توفر ذلك كله فكيف نتغاضى عن التأثير في هذا اللون من الشعر القصصي»[2].

ويرى ريبيرا في كتابه (الملاحم بين المسلمين والأسبان) إن جميع قصص البطولة المنظومة باللغات المشتقة عن اللاتينية مقتبسة شكلا من أصل أندلسي وإن ملحمة (أغنية رولان) مستوحاة من أصول عربية في شكلها ومضمونها. ذلك أن قصص البطولة المذكورة لم تكن مقفاة. أما أغنية رولان فهي في شكلها لا تختلف عن القصيدة العربية. أما رينان الذي ينكر وجود أية صلة بين الشعر العربي والأوربي. فهو يرى أن أوربا استوردت من العالم الإسلامي قصصه ورواياته وحكمه وأمثاله[3].

---

(1) ينظر: ديوان الصيب والجهام 649 ، ديوان أبي حيان 211 ، نثير فرائد الجمان 247.

(2) دراسات أدبية في الشعر الأندلسي:109.

(3) رحلة الأدب العربي إلى أوربا (الشوباشي):117 ، 127.

ومع يقيننا ببساطة النماذج القصصية الشعرية التي درسناها. إلا إننا لا نستطيع أن نهمل القول في «إن الشعر والقصص العربيين خطتا بالأدب العالمي خطوة واسعة إلى أمام منفلتةً من نطاق المنظومات الملحمية والوعظية إلى نطاق القصص الإنسانية التي تعبر عن العواطف البشرية وتعكس واقع مجتمعاتها. متحاشية التهويل في التعبير والتمويه في التصوير والتفسير»[1].

ويرى الدكتور عبد الرحمن بدوي أن الشاعر الألماني (شيلر 1759-1805م) كتب إحدى قصصه الشعرية المسماة (الذهاب إلى مصهر الحداد) متأثرا بقصة احمد اليتيم العربية القديمة[2]. كما أن لشلير قصة شعرية أخرى عنوانها (الرهن) قريبة الشبه جداً من قصة نديمي النعمان العربية[3].

وفي الأدب الألماني قصص شعرية كثيرة مأخوذة عن ألف ليلة وليلة مثل ملحمة (هرفيزدي ميتز)والملحمة الالمانية الشهيرة (الدوق أرنست) والملحمة الشعرية (تريستان وأيزولده) التي يثبت لها المستشرق (زنجر) صورة مشابهة وردت في كتاب الأغاني[4].

ويذهب الباحث (جاستون باري) إلى أن الجنس الأدبي المعروف بـ (الفابليو) «وهي قصص شعرية شعبية ظهرت في فرنسا في العصور الوسطى» قد ظهر مستمدا عناصره ووجوده من الآداب الشرقية. وقرر إن عدداً من هذه القصص هي ذات عناصر عربية انتقلت إلى الأدب الغربي من الأدب العربي[5].

وعلى الرغم من أن بحثنا غير معني بدراسة التأثير في القصص الأوربي النثري. إلا إننا نشير إلى الأثر العربي في واحد من أضخم الآثار القصصية ليس في الأدب الاسباني فحسب وإنما في عموم الأدب الأوربي والإنساني. وأعني به رواية (دون كيخوته) لأديب إسبانيا الكبير (ثرفانتس المولود سنة 1547م) وعلى هذا فإنه ليس ببعيد أرضا ولا تاريخاً عن وقائع الأثر العربي الإسلامي المتبقي على أرض الجزيرة.

---

(1) رحلة الأدب العربي إلى أوربا (الشوباشي): 203.

(2) دور العرب في تكوين الفكر الأوربي: الدكتور عبد الرحمن بدوي 71.

(3) م.ن: 74.

(4) م.ن: 84.

(5) الأدب المقارن (غنيمي هلال):64.

فلقد كان لازدواجية اللغة التي استمرت على أرض الجزيرة ما يناهز ثمانية قرون أثره في المستعمرين والمولدين الذين لهم القدرة على أن يقرئوا الكتب العربية إلى طالبي الثقافة والمعرفة من السادة والنبلاء ورجال الدين وربما فسر لنا هذا أسباب وجود الأصداء العربية في القصص التي اكتسبت طابعاً أوربياً يخفي جذوراً عربيةً يصعب تأكيدها بالغياب الحالي للوثيقة التاريخية[1].

ونحن سنتجاوز البحث في جميع أشكال التأثير العربي الإسلامي في رواية (دون كيخوته)[2]. وسنقف عند نقطة واحد فقط مهمة جداً لم يتوسع البحث فيها لافتقارنا إلى السند التاريخي العلمي.

يلجأ (ثرفانتس) في روايته إلى لعبة لم يثبت لها أي تفسير أو تبرير إلى اليوم. فيدّعي في أثناء سرده أن روايته هذه كانت مؤلفة باللغة العربية. وأن مؤلفها شخص يدعى(الحكيم سيدي حامد الايلي). ولهذا نجده يفتتح بعض فصول روايته هذه بقوله «روى الحكيم سيدي، وروى سيد حامد الأيلي المؤلف العربي المتشاوي»[3].

ويذهب أكثر من ذلك حينما يضع عنوانا لبعض فصول الرواية هو «تاريخ دون كيخوته دلا منتشا - تأليف سيدي بن الأيلي المؤرخ العربي»[4].

وفي محاولة لتفسير هذه المسألة يذهب المستشرق (خوسيه انطونيو كونده) إلى أن اسم المؤلف (ثرفانتس) يعني باللغة الاسبانية (إبن الايل) وذلك لأن (ثرفانتس) هي من (ثيريو) وتعني (الأيل) أو الوعل ولهذا فان ثرفانتس حينما يذكر أبا حامد الأيلي فإنما يعني نفسه هو[5].

ومهما كان موقفنا من هذا التفسير فإن ما يهمنا هو السؤال عن ما الذي ألجأ ثرفانتس إلى هذه اللعبة ؟ ولماذا اختار اسم هذا المؤلف العربي ؟ هل إن حضور الأدب العربي في ذهنه

---

(1) النفخ في الرماد: الدكتور عبد الواحد لؤلؤه:120. ويضع الدكتور لؤلؤه فصلاً قيماً اسماه (ملامح عربية في بواكير الشعر الأوربي) ص97-168. أورده في أغلب الآراء والمؤلفات التي تحدثت عن التأثير العربي سواء كانت مؤيدة أم معارضة.

(2) يمكن تلمس هذه الآثار في الصفحات 107، 138، 162، 88، 139، 175، من ج1 (رواية دون كيخوته).

(3) دون كيخوته1:231.

(4) م.ن:86.

(5) ينظر هامش الدكتور عبد الرحمن بدوي في الصفحة 87 من الجزء الأول من دون كيخوته.

هو الذي دفعه إلى اختلاق هذا الأمر ليحدث في قصته تنويعا فنيا كان سائداً آنذاك ؟ أو إن المسألة ربما كانت حقيقية واقعة لم يغفل المؤلف الإشارة إليها فنقلها لنا بأمانة.

ويذهب بعض المستشرقين من الأسبان المعاصرين إلى أن (دون كيخوته) رواية لها أصولها العربية. أو إنها رواية عربية في الأصل. فقد جاء في الكراس الذي أصدره (المعهد الاسباني العربي للثقافة) بمناسبة مرور ثلاثمائة سنة على وفاة ثرفانتس ما يأتي «وهكذا تعود إلى اللغة العربية من جديد الرواية (دون كيخوته) التي حسب قول مؤلفها (دون ميغيل دي ثرفانتس) كان أول ما ألف باللغة العربية. وأن مؤلفها هو سيدي حامد الأيلي وذلك قبل أن يؤلفها ثرفانتس باللغة الاسبانية»[1].

ومع ذلك فنحن لا نتعامل مع هذا الرأي بوصفه نتيجة نهائية يمكن التوقف عندها. لأن اعتراف المؤلف نفسه وتأكيد المستشرقين الأسبان ليس لهما السند الموثوق الذي يؤكدهما ويحسم القول فيهما.

---

(1) دون كيخوته في القرن العشرين: مجموعة مستشرقين أسبان. ترجمة الدكتور محمود صبيح والدكتور خوليوكورتيس وإصدار المعهد الاسباني العربي للثقافة ، مدريد 1968 ، ص6.

الخاتمة

بعد أن استقرينا النواحي القصصية في الشعر الأندلسي. وعرضنا قسما من نماذجها في ما مضى من فصول هذه الدراسة. نستطيع أن نخلص إلى مجموعة من القناعات التي يمكن لها أن تكون نتائج يطمأن إليها الباحث والقارئ بوصفها حقائق مضافة تسهم في إظهار حقيقة الإبداع في الأدب العربي.

ولعل أهم تلك نتائج هو ما اتفقت فيه هذه الدراسة مع غيرها من الدراسات التي بحثت في موضوع القصة في عصور الشعر العربي الأخرى، حينما نصت على أن الشعر القصصي موجود في الأدب العربي. وأن عناصر القصة وأدواتها – التي تعارفت عليها الدراسات النقدية الحديثة – موجودة فيه بنسب متفاوتة قد تصل إلى درجة التكامل في كثير من النماذج. ولا يخفى ما لهذا من أهمية كبيرة في كثير من الآراء التي حاولت التعرض للفكر والخيال العربي حينما وصفتها بالمحدودية وقصر النظرة.

ومن خلال أمعان النظر في نواحي السرد القصصي عند الشعراء الأندلسيين نستطيع تأشير بعض النواحي المتصلة بعملية السرد تلك. ومدى الإبداع الذي حققه الأندلسيون في هذا المجال. ويمكن إجمال بعض تلك النواحي بما يأتي:

1- لقد أهتم الشعراء الأندلسيون بالسرد القصصي واتخذوه هيكلا لكثير من قصائدهم لأنهم وجدوا فيه بطاقات ضخمة تستوعب كل ما يريدون الإفصاح عنه أو إيصاله إلى المتلقي بأسلوب قد لا تتمكن الغنائية وحدها من الإيفاء به. ولذلك جاءت قصائدهم مبنية على مبدأ التنافذ بين العناصر القصصية والأداء الغنائي داخل الأثر الفني الواحد. الأمر الذي يلغي الآراء القائلة بغنائية الشعر العربي القديم بأكمله ويفتح آفاقا جديدة لدراسة الأدب العربي على وفق نظرة شاملة لا تهتم بجانب دون أخر. أو تلغي جهدا إبداعيا بحجة إنه لا يتفق مع ما عند غيرنا من نماذج ونصوص.

2- لقد عالج الشعراء الأندلسيون نواحي السرد في قصائدهم معالجات تعتمد على المهارات الشعرية الفردية والقدرات الفنية الخاصة بكل وأحد منهم. فلم يكن هناك خط عام تنتظم فيه الجهود الإبداعية في مجال السرد القصصي بحيث نتمكن من تحديد ظاهرة معينة أو مجموعة ظواهر لها خصوصيتها وميزاتها الفنية التي تفرقها عن غيرها فالموضوع الواحد

كان يعالج من زوايا نظر وأساليب صياغة تختلف باختلاف القدرات الفنية الخاصة بكل شاعر من الشعراء.

3-لم يدع الأندلسيون غرضا شعريا من غير أن يسهموا في استغلال النواحي القصصية في النظم فيه، فوجدنا لديهم القصة في شعر الغزل والمديح والرثاء والهجاء والخمرة والشعر الصوفي وغيرهما. ولا يخفى مدى إفاداتهم من التجارب المشرقية التي سبقتهم في هذا المجال إلا إنهم تميزوا بكثير من نواحي التجديد لاسيما في مجال القصص في شعر الخمر، وابتكارهم للقصة في الغزل الصوفي. ومحاولاتهم الرائعة في تثبيت أركان القصة في الزجل. وتميزوا أيضاً في استغلالهم لعناصر الطبيعة وإدخالها إلى قصصهم بوصفها شخصيات فاعله لها تأثيرها في صنع الحدث وخلق النهايات.

4-لقد كانت أغلب النماذج القصصية التي وضعنا اليد عليها منجزة بنيات مقصودة ومسومة بدقة. فلم يكن إيرادهم للقصة داخل القصيدة أمرا عفويا يتسلق على حين غفلة من ذهن الشاعر وهو منشغل بإرهاصات الخلق الفني وإنما انساق الشعراء وراء عملية القص انسياقا واعياً ومتفهما لأنهم وجدوا فيه قدرة على نقل كثير من الأفكار الموضوعية التي يبتغون التعبير عنها، فضلا عن إنهم كانوا يستشعرون مدى الأهمية التي يضيفها السرد على القصيدة. وعلى هذا فان قولنا يصح حينما نقول إن الشعراء إنما كانوا يتقصدون نظم قصص شعري بالدرجة الأولى من قبل أن يفكروا في نشر الغلالة الغنائية على هياكلهم القصصية.

5-ومما يميز القصيدة القصصية الأندلسية هو اقتصارها على قصة واحدة متكاملة الحدث من غير أن يكون هناك تداخل قصصي في القصيدة الواحدة كذلك الذي عرفته القصيدة العربية قبل الإسلام. في حين لا نجد مثل هذا التداخل في قصائد الأندلسيين إلا في نماذج نادرة فضلا عن إن القصيدة القصصية الأندلسية قليلا ما تنفتح على غرض رئيس آخر غير غرضها الأول الذي نظمت من أجله، فلا نجد الخمر مع الغزل مع الفخر مع المديح مجتمعين في قصيدة واحدة إلا في قلة قليلة من النماذج.

6-لقد كان للسرد القصصي أثره القوي في إلغاء وحدة البيت والحفاظ على الترابط العضوي والوحدة الموضوعية داخل العمل الغنائي. لما له من قدرة على ربط أجزاء القصيدة. ولم شتات الأفكار التي يعمل الهياج العاطفي الغنائي على بعثرتها في بعض الأحيان.

7-لقد كان لانحسار الغنائية وما صاحبه من حضور قوي للأداء القصصي في بعض القصائد أثر مهم في اضمحلال جزء من الظواهر المألوفة في القصيدة العربية الموروثة فليس فيها ـ مثلا ـ اهتمام كبير بالفن البلاغي أو التزويق اللفظي. وليس هناك اهتمام بانتخاب لغة شعرية شفافة عذبة في نماذج غير قليلة منها. ويبدو أن الفكرية التي يسببها الأداء القصصي كانت السبب الرئيس وراء مثل هذه التغييرات إلا أن ذلك لا يعني هبوط المستوى الفن العام للقصيدة القصصية الأندلسية.فلقد عرضنا في دراستنا هذه نماذج ممتازة تنم عن قدرات فنية خلاقة في مجال القص الشعري.

8-لم يتخذ الشعراء الأندلسيون لقصصهم الشعرية بنىً ثابتة من حيث الطول. ففي الوقت الذي نجد فيه بعض القصص قد استغرقت قصائد طويلة بكاملها من غير أن يداخلها أي غرض آخر، فإننا نجد قصصا أخرى وقد ضغطت داخل مقطوعة قصيرة. ومع ذلك فهي قادرة على إيصال المعنى أو المغزى الذي وجدت لأجله، وربما أتت القصة في أثناء بعض القصائد على هيئة مشهد أو لوحة قد لا يكون لها ما يربطها فنيا أو موضوعيا بباقي أجزاء القصيدة في أغلب الأحيان.

9-وقد تبين أن العناصر القصصية المنصوص عليها في التنظيرات النقدية الحديثة موجودة بشكل أو آخر في أثناء القصص الشعري الأندلسي، فهناك (الحدث) الذي يكون بسيطا في الغالب و بعيدا عن التشعب والتداخل ويصلح لما يكون أن يطلق عليه اسم (الأقصوصة). وهناك (الشخصيات) وفعلها الواضح وقد جهد الشعراء في رسمها وتوضيح تصرفاتها وطرق تفكيرها وردود أفعالها أما طريقة (السرد) المعتمدة في أكثر النماذج فهي قاصرة على ما يمكن أن يسمى (السرد الموضوعي) وأن (السارد) فيه غالبا ما يكون من نوع (الراوي العليم) الذي ينتخب الأحداث ويفسرها ويعللها ويعرضها من غير أن يحدّ من تصرفه شيء.

10-ولقد اتخذ الشعراء الأندلسيون من الأداء القصصي وسيلة لنقل بعض مظاهر بيئتهم وصور طبيعتهم. كما أنه اتخذ وسيلة لتصوير بعض جوانب حياتهم وحقيقة واقعهم وتجسيد طباعهم وتصرفاتهم ومشاعرهم وطرق تفكيرهم. فأصبح للقصيدة الأندلسية دورٌ اجتماعي يضاف لدورها الفني الذي تميزت به من بين بقية فنون الأدب الأخرى.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

1. إبن حزم الأندلسي ـ حياته وأدبه:الدكتور عبد الكريم خليفة، مطبعة إخوان، بيروت، د، ت.
2. إبن زيدون:الدكتور شوقي ضيف ـ دار المعارف، مصر، ط2، د.ت.
3. إبن سناء الملك ـ مشكلة العقم والابتكار في الشعر: الدكتور عبد العزيز الأهواني. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
4. إبن عربي ـ حياته ومذهبه: آسين بلاثيوس. ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي. الناشر: دار القلم بيروت، دار المطبوعات الكويت 1979.
5. إبن الفارض والحب الإلهي: الدكتور محمد مصطفى حلمي. دار المعارف، مصر، 1971.
6. أبو الحسن الحصري القيرواني (ت488هـ): محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحيى. مكتبة المنار، تونس 1963.
7. الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهد ملوك الطوائف والمرابطين: الدكتور منجد مصطفى بهجة. مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى 1986.
8. إتجاهات شعر الغزل في عهد الطوائف: إنقاذ عطا الله محسن، رسالة ماجستير بالآلة الطابعة. مقدمة إلى كلية الآداب جامعة بغداد 1986.
9. إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: الدكتور محمد مصطفى هداره. دار المعارف، مصر، 1963.
10. إتجاهات نقد الشعر في الأندلس في عصر بني الأحمر:مقداد رحيم حضر: رسالة دكتوراه بالآلة الطابعة. مقدمة إلى كلية الآداب جامعة بغداد 1989.
11. الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين بن الخطيب (ت776هـ)، تحقيق محمد عبد الله عنان. دار المعارف. مصر. د.ت.

12. إختصار القدح المعلّى في التاريخ المحلى: إبن سعيد (ابو الحسن علي بن موسى ت685هـ) تحقيق إبراهيم الأبياري. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. القاهرة 1959.

13. أدب الفكاهة الأندلسي - دراسة نقدية تطبيقية. الدكتور حسين خريوش. جامعة اليرموك، الأردن، 1982.

14. الأدب الأندلسي: أحمد بلا فريح، عبد الجليل خليفة. مطبعة الوحدة المغربية، المغرب 1941 ج1.

15. الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: الدكتور محمد رجب البيومي، منشورات جامعة الملك محمد بن سعود، السعودية 1980.

16. الأدب الأندلسي في عصر الموحدين: الدكتور حكمة علي الأوسي. مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

17. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: الدكتور أحمد هيكل، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة 1968.

18. الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة:الدكتور منجد مصطفى بهجة، من منشورات جامعة الموصل. نشر مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر. الموصل 1988.

19. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: الدكتور مصطفى الشكعه. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة 1975.

20. الأدب العربي في الأندلس: الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 1975.

21. الأدب العربي وتأريخه: محمود مصطفى. مطبعة البابي الحلبي، مصر، 1937، ج3.

22. الأدب القصصي عند العرب: موسى سليمان. دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الرابعة 1969.

23. الأدب المقارن: الدكتور محمد غنيمي هلال. دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة. د.ت.

24. الأدب وفنونه: الدكتور محمد مندور. دار نهضة مصر للطبع والنشر مصر، الطبعة الثانية، د.ت.

25. الأدب وفنونه: دراسة ونقد: الدكتور عز الدين إسماعيل. دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية 1958.

26. أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث: بطرس البستاني. دار المكشوف، دار الثقافة. بيروت، الطبعة السادسة 1968.

27. أركان القصة: أ. م. فورستر. ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع، القاهرة، 1960.

28. أزهار الرياض في أخبار عياض: المقرّي (شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني1041هـ) تحقيق مصطفى السقا إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1929.

29. أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ): تحقيق:هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف. إسطنبول 1954.

30. الأسس الجمالية في النقد العربي: الدكتور عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية 1968.

31. الأسس النفسية الإبداع الفني ـ في الشعر خاصة ـ الدكتور مصطفى سويف. دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة 1970.

32. الإسلام في المغرب والأندلس:أ.ليفي بروفنسال: ترجمة السيد محمود عبد العزيز، ومحمد صلاح حلمي. مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1956.

33. الأسلوب: أحمد الشايب. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة. الطبعة الرابعة 1956.

34. الأسلوب. دراسة لغوية إحصائية: الدكتور سعد مصلوح. دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية 1984.

35. أشبيلية في القرن الخامس: الدكتور صلاح خالص، دار الثقافة، بيروت 1965.

36. الأصول الدرامية في الشعر العربي: الدكتور جلال الخياط. دار الحرية للطباعة، بغداد 1982.

37. أطوار الفن القصصي: يوسف عجاج الحامي. مطبعة دار السلام بغداد 1953.

38. أعلام الشعر الجاهلي: محمد عبد المنعم خفاجه ـ عبد السلام أبو النحاس سرحان، مطبعة حجازي، القاهرة، الطبعة الأولى 1949.

39. أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق وتعليق ليفي بروفنسال. دار المكشوف بيروت، الطبعة الثانية 1956.
40. الأفكار والأسلوب: دراسة في الفن الروائي ولغته - أ.ف. تشيتشيرن ترجمة الدكتورة حياة شرارة. دار الحرية للطباعة. بغداد، 1987.
41. ألوان: الدكتور طه حسين. دار المعارف. مصر، 1958.
42. الياذة هوميروس: عرَّبها نظمها سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي. بيروت. د.ت.
43. البديع في وصف الربيع: أبو الوليد إسماعيل بن عمار الحميري. توفي قريبا من (440هـ) نشر وتصحيح هنري بيرس. المطبعة الاقتصادية. الرياض 1940.
44. بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس: أحمد بن يحيى بن عميرة الضبي (ت599هـ) مطبعة روخس. مدريد 1884م.
45. بلاغة العرب في الأندلس: احمد ضيف، مطبعة الاعتماد. مصر الطبعة الثانية 1938.
46. بناء الرواية: الدكتورة سيزا أحمد قاسم. الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1984.
47. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: الدكتور يوسف حسين بكار. دار الأندلس. بيروت الطبعة الثانية، 1983.
48. البناء الدرامي: الدكتور عبد العزيز حموده، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة 1977.
49. البناء الفني لرواية الحرب في العراق: عبد الله إبراهيم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1988.
50. البيان المغرب في أخبار أهل الأندلس والمغرب: إبن عذارى المراكشي (أبو العباس أحمد بن محمد. كان موجودا سنة 706). تحقيق جيمس كولان وليفي بروفنسال. دار الثقافة. بيروت 5.ت.
51. البيان والتبيين: الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر ت255هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1948.
52. التأثير العربي في الثقافة الاسبانية: الدكتور حكمة علي الأوسي، دار الحرية للطباعة. بغداد 1981 (سلسلة الموسوعة الصغيرة العدد 152).

53. تأريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي. نشر محمد سعيد العريان، مطبعة الاستقامة القاهرة. الطبعة الثانية 1954.

54. تأريخ الأدب الأندلسي ـ عصر سيادة قرطبة ـ: الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة ـ بيروت ـ الطبعة الثانية 1969.

55. تأريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين ـ الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى 1962.

56. تأريخ الأدب العباسي (القسم الثاني من كتاب تاريخ الأدب العربي): البروفيسور رينولد.أ. نيكلسون. ترجمة وتحقيق الدكتور صفاء خلوصي. المكتبة الأهلية. بغداد. 1967.

57. تأريخ افتتاح الأندلس: إبن القوطية (أبو بكر محمد عبد العزيز القرطبي ت 367هـ) تحقيق عبد الله أنيس الطباع. دار النشر للجامعيين: بيروت 1957.

58. تأريخ الفكر الأندلسي: آنخل جنثالث بالينثيا: ترجمة الدكتور حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية مصر، الطبعة الأولى 1955.

59. تأريخ القصة والنقد في الأدب العربي: السباعي بيومي. مكتبة الانجلو مصرية، مصر، 1956.

60. تأريخ مسلمي إسبانيا: رينهارت دوزي: ترجمة الدكتور حسين حبشي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، 1963.

61. تأريخ المن بالإمامة: أبو مروان عبد الملك بن محمد إبراهيم الباجي المعروف بإبن صاحب الصلاة توفي حوالي 605هـ، تحقيق الدكتور عبد الهادي التازي، دار الأندلس، بيروت 1964.

62. التبيان (مذكرات الأمير عبد الله بن زيري ت 483هـ) تحقيق ليفي بروفنسال. دار المعارف، مصر، 1955.

63. تبيين المعاني في شرح ديوان إبن هاني: زاهد على، القاهرة، 1964.

64. التحليل النقدي والجمالي للأدب: الدكتور عناد غزاون. دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد 1985.

65. ترجمان الأشواق: محي الدين بن عربي ت 638هـ، دار صادر، دار بيروت، 1961.

66. تزيين الأسواق: داود الانطاكي (ت1008هـ) دار الطباعة، مصر (1291هـ).

67. تطور الخمريات في الشعر العربي: الدكتور جميل سعيد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1945.

68. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: الدكتور شكري فيصل. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، د.ت.

69. التفسير النفسي للأدب: الدكتور عز الدين إسماعيل. دار المعارف مصر 1963.

70. توشيع التوشيح: صلاح الدين بن أيبك الصفدي (ت764هـ)، تحقيق البير نجيب مطلق. دار الثقافة، بيروت، د.ت.

71. جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسة بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى 1979.

72. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس: أبو عبد الله محمد بن فتوح الحميري ت488هـ، تصحيح وتحقيق محمد بن ثابت الطنجي نشره عزة العطار الحسيني، القاهرة 1371هـ.

73. جمهرة أشعار العرب: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، دار بيروت، دار صادر، 1963.

74. الجمهورية: أفلاطون: ترجمة حنا خباز. دار التراث، بيروت، 1969.

75. جيش التوشيح: لسان الدين بن الخطيب. حققه وقدم له هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس، 1967.

76. الحب العذري ـ نشأته وتطوره: الدكتور أحمد عبد الستار الجواري دار الكتاب العربي للنشر، مصر، د.ت.

77. الحبكة: اليزابيث ديل، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤه. موسوعة المصطلح النقدي. دار الرشيد، بغداد 1981.

78. حديث الأربعاء: الدكتور طه حسين. دار الكتاب اللبناني، بيروت الطبعة الأولى 1973.

79. الحضارة الإسلامية في الأندلس: الدكتور عبد الرحمن على الحجي. دار الإرشاد بيروت، الطبعة الأولى 1969.

80. الحلة السيراء: أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن الأبار القضاعي، ت 658هـ، تحقيق الدكتور حسين مؤنس. لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، الطبعة الأولى 1963.

81. الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: الدكتور طه عبد الفتاح مقلد، دار الزيني للطباعة، القاهرة 1975.

82. الحيوان: الجاحظ: تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، الطبعة الرابعة 1940.

83. خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء الأندلس والمغرب): العماد الأصفهاني (أبو عبد الله محمد بن حامد بن علي ت 579هـ) تحقيق آذر ناش إذرنوش، نقحه وزاد عليه: محمد المرزوقي، محمد العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971.

84. الخيال في مذهب محي الدين بن عربي: الدكتور محمود قاسم، مطبعة سجل العرب، القاهرة 1969.

85. دار الطراز في عمل الموشحات: القاضي هبة الله بن جعفر بن سناء الملك (ت608هـ) تحقيق الدكتور جودة الركابي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثانية 1977.

86. دراسة الحب في الأدب العربي: الدكتور مصطفى عبد الأحد. دار المعارف، مصر، 1972.

87. دراسات أدبية في الشعر الأندلسي: الدكتور سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1973.

88. دراسات في الأدب العربي: غوستاف فون غرنباوم. ترجمة الدكتور إحسان عباس وآخرين بإشراف الدكتور محمد يوسف نجم، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959.

89. دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها) الدكتور محمد زغلول سلام، منشاة المعارف. الإسكندرية 1973.

90. دور العرب في تكوين الفكر الأوربي: الدكتور عبد الرحمن بدوي، الناشران وكالة المطبوعات (الكويت)، دار القلم (لبنان) الطبعة الثالثة 1979.

91. دون كيخوته: ثرفانتس: ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة 1965.

92. دون كيخوته في القرن العشرين: مجموعة من المستشرقين الأسبان ترجمة الدكتور محمود صبيح، والدكتور خوليو كورتيس. إصدار المعهد الاسباني العربي للثقافة. مدريد 1968.

93. ديوان إبن الأبار القضاعي البلنسي (ت595هـ) قراءة وتعليق الدكتور عبد السلام الهراس. الدار التونسية للنشر. تونس 1985.

94. ديوان ابن بقي الأندلسي: جمع وتحقيق ودراسة الدكتور محمد مجيد السعيد، دمشق، دار الحوثا، 1997.

95. ديوان ابن حداد الأندلسي (ت400هـ): جمع وتحقيق الدكتور يوسف علي الطويل، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1990.

96. ديوان إبن حمديس (أبو محمد عبد الجبار بن محمد الصقلي ت527هـ). صححه وقدم له الدكتور إحسان عباس. دار صادر، دار بيروت 1960.

97. ديوان إبن خاتمة (أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري الأندلسي ت 770هـ) تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. سوريا 1972.

98. ديوان إبن خفاجة (أبو اسحق إبراهيم بن خفاجة الأندلسي ت 533هـ) تحقيق الدكتور السيد غازي. منشاة المعارف، الإسكندرية الطبعة الثانية 1979.

99. ديوان إبن دراج القسطلي (أبو عمر أحمد بن محمد بن العاصي ت421هـ) تحقيق الدكتور محمود علي مكي. قطر، الطبعة الثانية، د.ت.

100. ديوان إبن الزقاق البلنسي (علي بن عطيه اللخمي ت بحدود 530هـ)، تحقيق عفيفة محمود الديراني. دار الثقافة. بيروت. د.ت.

101. ديوان إبن زيدون ورسائله (أبو الوليد محمد بن عبد الله ت 463هـ)، شرح وتحقيق علي عبد العظيم. مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1957.

102. ديوان إبن سهل الأندلسي (أبو اسحق إبراهيم بن سهل ت1251هـ) قدم له الدكتور إحسان عباس. دار صادر، بيروت 1967.

103. ديوان إبن شهيد الأندلسي (أبو عامر بن شهيد ت426هـ) عنى به وجمعه شارل بلا. دار المكشوف. بيروت، الطبعة الأولى 1963.

104. ديوان إبن عبد ربه (أبو عامر احمد بن عبد ربه الأندلسي ت 328هـ) جمع وتحقيق الدكتور محمد رضوان الدايه، مؤسسة الرسالة بيروت، الطبعة الأولى 1979.

105. ديوان إبن عربي (الشيخ الأكبر أبو بكر محي الدين بن عربي ت 638هـ) طبعة صورتها بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد عن طبعة بولاق القاهرة 1855هـ).

106. ديوان إبن الفارض (شرف الدين أبو حفص عمر ت 632هـ) مطبعة محمد عاطف،القاهرة 1956.

107. ديوان إبن قزمان (محمد بن عيسى بن عبد الملك بن قزمان ت554هـ) نشر:ف.كورينطي. المعهد الاسباني العربي للثقافة، مدريد 1980.

108. ديوان إبن هانيء الأندلسي (أبو القاسم محمد بن سعدون الازدي ت362هـ) تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت 1952.

109. ديوان أبي اسحق الالبيري الأندلسي (إبراهيم بن مسعود بن سعد التجيبي ت بحدود 460هـ) حققه وقدم له الدكتور محمد رضوان الدايه. مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى 1976.

110. ديوان أبي الحسن الششتري (علي بن عبد الله النميري ولد 610هـ) تحقيق الدكتور علي سامي النشار. دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى 1960.

111. ديوان أبي حيان الأندلسي (أثير الدين الجياني النفزي ت745هـ)، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي. مطبعة العاني بغداد. الطبعة الأولى 1969.

112. ديوان أبي نواس (الحسن بن هانيء ت199هـ) تحقيق الدكتور بهجة عبد الغفور الحديثي. دار الرسالة، بغداد 1980.وكذلك طبعة صادر للديوان ـ بيروت.

113. ديوان الأعشى الكبير: شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر 1950.

114. ديوان الأعمى التطيلي (أبو جعفر احمد بن عبد الله بن أبي هريرة ت525هـ) تحقيق الدكتور إحسان عباس. دار الثقافة بيروت 1963.

115. ديوان أمرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف مصر، الطبعة الرابعة 1984.

116. ديوان الأمير أبي الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد ت604هـ) تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، سعيد أعراب، محمد بن العباس القباج، محمد بن تاويت التطواني. منشورات كلية الآداب جامعة محمد الخامس، المغرب. د.ت.

117. ديوان حاتم الطائي: شرح وتحقيق كرم البستاني. مكتبة صادر، بيروت 1953.

118. ديوان حازم القرطاجني (حازم بن محمد بن حسن بن خلف الانصاري 684هـ) تحقيق عثمان الكعاك، دار الثقافة، بيروت، 1964.

119. ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني (ت529هـ) جمع وتحقيق وتقديم محمد المرزوقي، دار الكتب الشرقية، تونس 1974.

120. ديوان الرصافي البلنسي: (أبو عبد الله محمد بن غالب ت572هـ) جمعه وقدم له الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1960.

121. ديوان سحيم عبد بني الحسحاس: تحقيق عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة، القاهرة، 1950.

122. ديوان الشريف الرضي (أبو الحسن محمد بن أبي أحمد الحسيني بن موسى العلوي ت406هـ) المطبعة الأدبية، بيروت 1307هـ.

123. ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام: لسان الدين بن الخطيب تحقيق محمد الشريف قاهر. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. الطبعة الأولى 1973.

124. ديوان طرفه بن العبد: تصحيح ونشر مكس سلغسون. فرنسا 1900.

125. ديوان العباس بن الأحنف: شرح وتحقيق الدكتورة عاتة وهبي الخزرجي، دار الكتب، القاهرة 1954.

126. ديوان العرجي (برواية إبن جني) شرح وتحقيق خضر الطائي ورشيد العبيدي. الشركة الإسلامية للطباعة، بغداد، ط1، 1956.

127. ديوان عمر بن أبي ربيعة: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة 1965.

128. ديوان مجنون ليلى: جمع وتحقيق عبد الستار احمد فراج. دار مصر للطباعة، مصر، د.ت.

129. ديوان المعتمد بن عباد: تحقيق أحمد بدوي، حامد عبد الحميد المطبعة الأميرية، القاهرة، 1951.

130. ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث (ت820هـ): تحقيق عبد الله كنون، مطبعة معهد مولاي حسن. تطوان، المغرب 1958.
131. ديوان الموشحات الأندلسية: تحقيق الدكتور السيد غازي. منشأة المعارف الإسكندرية 1979.
132. ديوان النابغة الذبياني (صنعة ابن السكيت): تحقيق الدكتور شكري فيصل، دار الفكر، بيروت 1968.
133. ذخائر الأعلاق ـ شرح ترجمان الأشواق: محي الدين بن عربي. حققه وعلق عليه محمد عبد الرحمن الكردي. القاهرة، د.ت.
134. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ت542هـ)، تحقيق الدكتور إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت 1975.
135. ذيل الأمالي والنوادر: أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، المكتب التجاري، بيروت. د.ت.
136. الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة: أبو عبد الله محمد بن عبد الملك المراكشي ت703هـ) تحقيق الدكتور إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت.
137. رايات المبرزين وغايات المميزين: إبن سعيد الأندلسي. تحقيق الدكتور النعمان عبد المتعال القاضي. لجنة إحياء التراث الإسلامي. القاهرة 1973.
138. رحلة الأدب العربي إلى أوربا: محمد مفيد الشوباشي، دار المعارف مصر، 1968.
139. رسالة التوابع والزوابع: إبن شهيد الأندلسي: تحقيق بطرس البستاني مكتبة صادر، بيروت 1951.
140. الرسالة القشيرية: أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري ت465هـ، تحقيق الدكتور عبد الحليم محمود، محمود بن شريف، دار التأليف، مصر، الطبعة الأولى 1966.
141. الرمز الشعري عند الصوفية: الدكتور عاطف جوده نصر. دار الأندلس دار الكندي، بيروت، الطبعة الأولى 1978.
142. الرمزية في الأدب العربي:الدكتور درويش الجندي، مكتبة نهضة نصر، مصر 1958.

143. روضة تعريف بالحب الشريف: لسان الدين بن الخطيب: تحقيق محمد الكتاني. دار الثقافة الطرب، الطبعة الأولى 1970.

144. روضة المحاسن وعمدة المحاسن «ديوان أبي بكر بن محمد المعروف بالجزار السرقسطي ـ من شعراء المئة الخامسة» صنعة أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن مطروح السرقسطي (ت606هـ): تحقيق ودراسة الدكتور منجد مصطفى بهجة. مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد 1988.

145. زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر: أبو بحر صفوان بن أدريس التجيبي المرسي ت 598هـ. أعده وعلق عليه عبد القادر محداد، دار الرائد العربي، بيروت 1970.

146. الزجل في الأندلس: الدكتور عبد العزيز الأهواني. منشورات معهد الدراسات العربية، مطبعة الرسالة، القاهرة 1957.

147. سر الفصاحة: أبو محمد عبد الله بن سنان الخفاجي ت 466هـ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة 1272هـ.

148. سلسلة محاضرات عامة في أدب الأندلس وتاريخها: ليفي بروفنسال، ترجمة محمد عبد الهادي شعيره، المطبعة الأميرية، القاهرة 1951.

149. سيرة أدبية (أو النظرية الرومانتيكية في الشعر) صامويل تايلور كوليردج. ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان. دار المعارف، مصر 1971.

150. الشاعر الإسلامي تحت نظام سلطة الخلافة: الدكتور دأود سلوم منشورات عويدات، بيروت 1978.

151. شرح ديوان الحماسة: أبو زكريا يحيى بن الخطيب التبريزي 502هـ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. القاهرة د.ت.

152. شطحات الصوفية (الجزء الأول: أبو يزيد البسطامي): الدكتور عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الثالثة 1978.

153. شعر إبن اللبانة الداني (أبو بكر محمد بن عيسى بن محمد اللخمي ت 507هـ)، جمع وتحقيق الدكتور محمد مجيد السعيد، منشورات جامعة البصرة. طبع بمطابع دار الكتب الموصل 1977.

154. شعر إبن المعتز (صنعة أبي بكر الصولي) تحقيق الدكتور يونس أحمد السامرائي. دار الحرية للطباعة، بغداد 1978.

155. شعر الرمادي (أبو عمر يوسف بن هارون الكندي ت403هـ) جمع وتحقيق ماهر زهير جرار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، الطبعة الأولى 1980.

156. شعر عمر بن الفارض ـ دراسة في الشعر الصوفي ـ الدكتور عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى 1982.

157. الشعر الأندلسي ـ بحث في تطوره وخصائصه ـ أميليو غرسيه غومس ترجمة الدكتور حسين مؤنس. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة الطبعة الثانية 1956.

158. الشعر العربي في الأندلس: اغناطيوس كراتشكوفسكي، ترجمة الدكتور محمد منير مرسي، عالم الكتب، القاهرة، 1971.

159. الشعر في ظل بني عباد: الدكتور محمد مجيد السعيد: مطبعة النعمان، النجف الأشرف، الطبعة الأولى 1972.

160. الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: الدكتور محمد مجيد السعيد، الدار العربية للموسوعات، بيروت الطبعة الثانية 1985.

161. الشعر والبيئة في الأندلس: الدكتور ميشال عاصي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 1970.

162. الشعر والشعراء: عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدنيوري (ت276هـ) تحقيق أحمد محمد شاكر. دار المعارف، مصر 1982.

163. شعراء القصة والصف في لبنان: عيسى سابا، دار صادر، دار بيروت، بيروت 1961.

164. شمس العرب تسطع على الغرب: زيغريد هونكه: ترجمة فاروق بيضون، كمال دسوقي، دار الآفاق الجديدة، بيروت. الطبعة الرابعة، 1980.

165. شهيدة العشق الإلهي ـ رابعة العدوية: الدكتور عبد الرحمن بدوي، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة د.ت.

166. الصحاح:الجوهري (إسماعيل بن حماد ت393هـ) تحقيق احمد عبد الغفور العطار. دار الكتاب العربي، مصر، 1956.

167. إبن بشكوال (أبو القاسم خلف بن عبد الملك ت 578هـ) نشر الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة 1966.

168. الصورة الشعرية: سي دي لويس: ترجمة احمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد 1982.

169. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: الدكتور جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1974.

170. الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري: الدكتور علي البطل، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى 1980.

171. طبقات الشعراء المحدثين: عبد الله بن المعتز (ت296هـ) تحقيق عبد الستار احمد فراج. دار المعارف، القاهرة 1956.

172. الطبيعة في الشعر الأندلسي: الدكتور جودة الركابي. مطبعة جمعة دمشق 1959.

173. الطبيعة في الشعر الجاهلي: الدكتور نوري حمودي القيس. دار الإرشاد. بيروت، الطبعة الأولى 1970.

174. طوق الحمامة في الألفة والآلاف: إبن حزم (أبو محمد علي بن احمد بن سعيد الأندلسي ت 456هـ) حققه صلاح الدين القاسمي دار الشؤون الثقافي. بغداد 1986.

175. طيف الخيال: الشريف المرتضى (علي بن الحسين العلوي ت436هـ) مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى 1926.

176. ظهر الإسلام: أحمد أمين. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1953 (ج3).

177. العصر الجاهلي: الدكتور شوقي ضيف. دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة 1960.

178. العصر الجاهلي: الدكتور شوقي ضيف. دار المعارف مصر، الطبعة الرابعة 1960.

179. العمدة في محاسن الشعر وآدابه زنقدة: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت456هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة 1972.

180. عيار الشعر: أبن طباطبا (محمد بن احمد العلوي ت322هـ)، تحقيق الدكتور طه الحاجري، الدكتور محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة 1956.

181. الغزل في العصر الجاهلي: الدكتور أحمد محمد الحوفي. مكتبة نهضة مصر، الطبعة الأولى د.ت.
182. الفتوة عند العرب: الدكتور عمر الدسوقي. دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة 1966.
183. فجر الأندلس: الدكتور حسين مؤنس. الشركة العربية للطباعة والنشر القاهرة، الطبعة الأولى 1959.
184. فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة: الدكتور حكمة على الأوسي. مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثانية 1974.
185. فصول في الشعر ونقده: الدكتور شوقي ضيف: دار المعارف، مصر، 1971.
186. فضائل الأندلس وأهلها (رسائل لإبن حزم، وإبن سعيد، والشقبندي) نشرها وقدم لها الدكتور صلاح الدين المنجد. دار الكتب الجديد، بيروت، ط1 1968.
187. فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب: أحمد أبو حاقه: دار مطابع الغندور، بيروت، الطبعة الأولى 1960.
188. فن القصص: محمود تيمور. مطبعة الهلال، مصر، الطبعة الثانية 1948.
189. فن القصة: الدكتور محمد يوسف نجم: دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة 1966.
190. فن كتابة القصة: حسين القباني: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، د.ت.
191. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا حاوي. دار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الثانية 1967.
192. الفن القصصي قي القرآن الكريم: محمد أحمد خلف الله. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى 1951.
193. الفن ومذاهبه في الشعر العربي: الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف مصر، الطبعة التاسعة 1976.
194. فنون بلاغية (البيان والبديع): الدكتور أحمد مطلوب. دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الأولى 1975.
195. فن الأدب الأندلسي: الدكتور جودة الركابي. دار المعارف. مصر 1966.

196. في الأدب الأندلسي: الدكتور محمد كامل فقي. دار الفكر العربي، بيروت، بيروت ط1، 1975.
197. في الأدب وفنونه: علي أبو ملحم: الطبعة العصرية، لبنان 1970.
198. فن التصوف الإسلامي وتاريخه:ر.أ. نيكلسون: ترجمة أبو العلا عفيفي. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1956.
199. في الشعر الأندلسي: الدكتور عدنان صالح مصطفى. دار الثقافة، الدوحة ط1، 1987.
200. في الشعر الأوربي المعاصر: الدكتور عبد الرحمن بدوي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1980.
201. 199-فيض الخاطر: أحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1955.
202. قصة الأدب في الأندلس: محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة المعارف بيروت 1962.
203. القصة العربية القديمة: محمد مفيد الشوباشي، دار القلم، مصر 1964.
204. القصة في الشعر العربي: ثروت أباظه. دار المعارف. مصر 1977.
205. القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري: علي النجدي ناصف دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، د.ت.
206. القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر والأموي: بشرى محمد علي الخطيب. رسالة دكتوراه بالآلة الطابعة. مقدمة إلى قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة بغداد، 1982.
207. قضايا أندلسية: الدكتور بدير متولي حميد، دار المعرفة القاهرة، 1964.
208. قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو. ترجمة صالح الجهم، دمشق (1977).
209. قلائد العقبان في مجلس الأعيان: أبو نصر الفتح بن محمد بن عبد الله خاقان القيسي الاشبيلي (ت529هـ) تحقيق الدكتور حسين يوسف خريوش، الأردن، دار المنار، ط1، 1989.
210. قواعد الشعر: أبو العباس بن يحيى ثعلب (ت 291هـ) تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب. دار المعرفة. مصر، الطبعة الأولى 1966.

211. الكاتب وعالمه: شارلز مورجان: ترجمة الدكتور شكري محمد عياد راجعه مصطفى حبيب، مؤسسة سجل العرب، القاهرة 1964.

212. كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: أبو عبد الله بن الكتاني الطبيب (ت بحدود 420هـ). تحقيق الدكتور إحسان عباس دار الثقافة. بيروت (1966م).

213. الكتاب العاطل الحالي والمرخص الغالي: صفي الدين الحلي (أبو الفضل عبد العزيز بن سرايا 749هـ) تصحيح ولهلم هونر باخ، مطبعة فرأنتز شتاينر، ألمانيا 1955.

214. الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة: لسان الدين بن الخطيب. تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1963.

215. لسان العرب: إبن منظور. دار بيروت، دار صادر، بيروت 1955.

216. لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي: الدكتور نوري حمودي القيسي، منشورات الموسوعة الصغيرة، دار الحافظ. بغداد 1980.

217. اللمحة البدرية في الدولة النصرية: لسان الدين بن الخطيب، دار الأفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية، 1978.

218. محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره: محمود تيمور، المطبعة الكمالية، القاهرة، 1958.

219. محمد بن عمار الأندلسي ـ دراسة أدبية تاريخية ـ الدكتور صلاح خالص، مطبعة الهدى، بغداد 1957.

220. مختارات من الشعر الأندلسي: جمعها وحققها أ.ر. نيكل، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى 1949.

221. مدخل إلى نظرية القصة ـ تحليلا وتطبيقا ـ سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون العامة، بغداد 1986.

222. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية 1970.

223. المرقصات والمطربات: علي بن موسى بن سعيد الأندلسي ت673هـ. نشر دار حمد ومحيو، بيروت 1978.

224. المصطلح في الأدب الغربي: الدكتور ناصر الحاني، المكتبة العصرية بيروت، 1968.

225. المطرب في أشعار أهل المغرب: إبن دحية الكلبي ت633هـ، تحقيق مصطفى عوض الكريم، مطبعة مصر، الخرطوم، الطبعة الأولى 1954.

226. مع شعراء الأندلس والمتنبي ـ سير ودراسات: إميليو غرسيه غومس قدمه الدكتور الظاهر احمد مكي. دار المعارف، مصر الطبعة الثانية 1978.

227. المعجب في تلخيص أخبار المغرب: عبد العزيز المراكشي ت 647هـ، تحقيق محمد سعيد العريان. لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة 1963.

228. معجم البلدان: ياقوت الحموي (ت626هـ) دار بيروت، دار صادر، بيروت 1957.

229. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبه، كامل المدرس، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية 1984.

230. معجم مقاييس اللغة: إبن فارس (أبو الحسن أحمد بن زكريا ت 295هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى 1368هـ).

231. المغرب في حلى المغرب: إبن سعيد الأندلسي: تحقيق الدكتور شوقي ضيف، مصر، دار المعارف، الطبعة الثانية 1964.

232. مفاهيم نقدية: رينيه ويليك: ترجمة الدكتور محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة، مطبعة الرسالة، الكتب 1987.

233. مقالات في تاريخ النقد العربي: الدكتور داود سلوم. دار الرشيد للنشر، بغداد 1981.

234. المقتضب من كتاب تحفة القادم لإبن الأبار: اختيار وتقييد أبي اسحق إبراهيم بن محمد البلفيقي. تحقيق إبراهيم الأبياري. المطبعة الأميرية، القاهرة 1957.

235. المقدمة: عبد الرحمن بن خلدون (ت 808هـ) طبعة أوفسيت أصدرتها مكتبة المثنى. بغداد، د.ت.

236. ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام: حاكم حبيب عزر رسالة ماجستير بالآلة الطابعة مقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة بغداد 1968.

237. من حديث الشعر والنثر: الدكتور طه حسين، دار المعارف، مصر، الطبعة العاشرة 1966.

238. منهاج الأدباء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني ت 684هـ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.

239. موسيقى الشعر: الدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر الطبعة الرابعة 1972.

240. موشحات إبن بقي الطليطلي وخصائصها الفنية ـ دراسة ونص ـ عدنان محمد آل طعمه، دار الحرية للطباعة، بغداد 1979.

241. الموشحات الأندلسية: فؤاد رجائي، مطبعة الشرق، حلب، 1955.

242. نثير فوائد الجمان في نظم فحول الزمان: الأمير إسماعيل بن يوسف بن محمد بن الأحمر ت 807هـ، دراسة وتحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت 1967.

243. النصف الأول من كتاب الزهرة: إبن أبي داود (محمد بن سليمان الأصفهاني ت 297هـ) نشر لويس نيكل، مطبعة الإباء اليسوعيين. بيروت 1932.

244. نظرية الأدب: أوستن وارين، رينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق 1972.

245. نظرية الأدب: تأليف مجموعة من الباحثين السوفييت: ترجمة الدكتور جميل نصيف، بغداد 1980.

246. نظرية الأنواع الأدبية: أم.سي. فنسنت: ترجمة الدكتور حسن عون مطبعة رويال، الإسكندرية، 1954.

247. نظرية البنائية في النقد الأدبي: الدكتور صلاح فضل، مطبعة الشؤون الثقافية، بغداد 1987.

248. نفاضة الجراب في علالة الاغتراب: لسان الدين بن الخطيب. تحقيق الدكتور محمد مختار العبادي. راجعه الدكتور عبد العزيز الأهواني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.

249. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المقري: تحقيق الدكتور إحسان عباس. دار صادر، بيروت 1968.

250. النفخ في الرماد ـ دراسات نقدية ـ: الدكتور عبد الواحد لؤلؤه بغداد 1981.

251. نقد الشعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت337هـ)، تحقيق كمال مصطفى. القاهرة 1963.

252. النقد الأدبي: احمد أمين، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثالثة، 1963.

253. النقد الأدبي الحديث: الدكتور محمد غنيمي هلال. دار الثقافة، دار العود، بيروت 1973.

254. النقد الأدبي الحديث ـ أصوله واتجاهاته ورواده: الدكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية 1981.

255. النقد التطبيقي والتحليلي: الدكتور عدنان خالد عبد الله. دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986.

256. النهاية في غريب الحديث والأثر: إبن الأثير (مجد الدين بن محمد الجزري ت 606هـ) تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد طناحي، دار إحياء الكتب العربية القاهرة 1963.

257. وصف الحيوان في الشعر الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين: الدكتور حازم عبد الله خضر ـ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987.

258. الوصف في شعر العراق في القرنين الثالث والرابع الهجريين: الدكتور جميل سعيد، مطبعة الهلال، بغداد، الطبعة الأولى 1948.

259. يحيى بن الحكم الغزال. محمد صالح البنداق، دار الأفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى 1979.

الابحاث والمقالات

1-إبن بقي القرطبي: الدكتور محمد مجيد السعيد. مجلة المورد المجلد السابع العدد (1) لسنة 1978.

2-إبن السيد البطليوسي: حياته منهجه في النحو واللغة، شعره: الدكتور صاحب أبو جناح. مجلة المورد. المجلد (6) العدد (1) لسنة 1977.

3-الأدب الملحمي والرواية ـ في منهجية دراسة الرواية ـ ميخائيل باختين ترجمة الدكتور جميل نصيف. مجلة الثقافة الأجنبية العدد (2) السنة (9) 1989.

4-إستدراكات على ديوان الأعمى التطيلي: الدكتور محمد مجيد السعيد مجلة المورد المجلد (6) العدد (2) لسنة 1977.

5-بناء المشهد الروائي: ليون سرميليان: ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية العدد (3) السنة (7) 1987.

6-تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف: ق.ك بيلينسكي. ترجمة الدكتور جميل نصيف. مجلة الثقافة الأجنبية العدد (1) السنة الأولى 1980.

7-ديوان المعتضد بن عباد: تحقيق الدكتور محمد مجيد السعيد. مجلة المورد. المجلد (5) العدد (2) لسنة 1976.

8-شخصية الأدب الأندلسي: الدكتور علي الزبيدي. مجلة الجامعة المستنصرية العدد (2) السنة (2) 1971.

9-شعر أبي بكر بن القوطية: جمع وتحقيق هدى شوكه بهنام مجلة المورد المجلد (14) العدد (1) لسنة 1985.

10-الشعر الأندلسي: عبد الله كنون: مجلة المجمع العلمي العربي ـ دمشق المجلد (31) العدد (2) 1956.

11-الشعر الأندلسي بين التقليد والتجديد: الدكتور محمد الأمين محمد طه مجلة (الجامعة) تصدرها جامعة البصرة. السنة الثالثة الجزء (6) 1969.

12-الصورة الفنية (عن موسوعة برنستون للشعر) ترجمة الدكتور نايف العجلوني والدكتور خالد سعيد. مجلة الثقافة الأجنبية السنة (8) العدد (2) 1988.

13-الصورة في القصيدة العراقية الحديثة ـ استقراء نقدي ـ الدكتور عناد غزوان. مجلة الأقلام. العددان المشتركان (11ـ12) السنة الثانية والعشرون 1987.

14-القافية ودورها في التوجيه: الدكتور هادي الحمداني. مجلة الأقلام العدد السابع السنة الرابعة 1968.

15-ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: محمد محمود يونس. مجلة الجامعة المستنصرية العدد (12) لسنة 1985.

16-مرجعية قصيدة الحرب ومصادرها: الدكتور محمود عبد الله الجادر بحث مقدم إلى مهرجان المربد التاسع المنعقد في بغداد سنة 1988.

17-ملامح السرد القصصي في القصيدة العربية قبل الإسلام: الدكتور محمود عبد الله الجادر مجلة الدراسات للأجيال. العدد (2) السنة الأولى 1980.

18-ملامح من النقد السياسي والاجتماعي في الشعر الأندلسي على عهد الطوائف: الدكتور منجد مصطفى بهجة. مجلة الرافدين العدد (12).

19-يحيى بن الحكم الغزال: الدكتور حكمة علي الأوسي. مجلة المجمع العلمي العراقي. العدد الحادي والعشرون لسنة 1971.

الكتب الأجنبية

1-The art of lyrical ballads:Stephen maxfiled parrish.harvard university press.u. S. A. 1973.

2-Hispano-arabic poetry and its relations with the old provencal troubadours. By: a. b. nykl, u. s. a. Baltimore 1970.

3-Muslim spain. Its history and culture by:Anwar g. chene. The university of Minnesota press.minneapolis 1973.

4-The romantic imagination: Thon spencer Hill of Gritical essays, edited by:john speacer hillo,creat Britain 1977.

5-Some Aspects of the socio-economic and cultural history of muslim spain by: s. m. imamuddin, leiden e. j. brill 1965.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com